

Aline Maria Dias

## O MELHOR LUGAR É A MEMÓRIA

Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea:  
Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande,  
apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Colégio das Artes

O melhor lugar é a memória

Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea:  
Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo

Título: O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea:  
Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo

Autor: Aline Maria Dias

Orientador: Prof. Doutor Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande

Área: Arte Contemporânea

Ano: 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA





para irene e diego





agradeço aos colegas, professores, artistas, curadores, autores e profissionais dos museus que, de diferentes formas, contribuíram para esta investigação

agradeço ao meu orientador nuno grande e ao apoio de antónio olaio e eduardo vieira da cunha

agradeço a diego e irene, por tudo

agradeço a presença (mesmo e sobretudo) dos que estavam longe e se fizeram próximos, meus pais neri e maria, meus irmãos elisa e flavinho, meus dois avôs hélio e genuíno (*in memoriam*), marina, letícia e elke pelo envolvimento e apoio precioso

agradeço a alice e andré, antónio e lúcia, ana e augusto, armanda, bil, dani, dodi, elisa, jorge, julia, canarin e olívia, julia, joe e timóteo, laurem e rafael, liz, aurora e joão, marco, raquel, sebastião, sofia, vanda, vanessa e igor, vasco, wences, xanxa e todos os amigos: pelas acolhidas, leituras, conversas, ruídos, silêncios e proximidades nestas travessias oceânicas





Esta pesquisa foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação, Brasil, sob processo nº 1107-127.





*Mesmo que pudesse  
Dizer tudo  
Não podia dizer tudo  
E é bom que seja assim<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Adília Lopes, “Emily Dickinson” in *Dobra Poesia Reunida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), 358.



*“O melhor lugar é a memória*

Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo”

Resumo:

Esta dissertação analisa o papel da coleção no museu de arte contemporânea, refletindo sobre a coleção como lugar e discurso; as transformações no campo museológico e artístico contemporâneo; a exposição como dispositivo do museu e, simultaneamente, parte constituinte da obra de arte.

Através de dois casos de estudo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, as coleções são situadas no contexto histórico, arquitetônico e programa expositivo de cada museu. Atentando para a dimensão interrogativa que as obras de arte introduzem nos modos correntes de conceber e praticar a coleção, são abordados especificamente os trabalhos “O trabalho dos dias”, de Rivane Neuenschwander, “Bala”, “Quadris” (da série *Homem=Carne/Mulher=carne*) e “Palhaço com buzina reta - monte de irônicos”, de Laura Lima, “Expediente”, de Paulo Bruscky, “Máquina Curatorial”, de Nicolás Guagnini e “Café Educativo”, de Jorge Menna Barreto, provenientes do acervo do MAM-SP e “Outro fumador”, de André Guedes, “This is new”, de Tino Sehgal, “Boots”, de Tacita Dean e “Transporte aos quadradinhos”, de Armanda Duarte, do Museu de Serralves.

Incidindo em materiais, práticas e conceitos dissonantes instaurados pelas obras, a pesquisa investiga a reconfiguração da relação entre obra, coleção e exposição, notadamente através da adesão à materialidade efêmera, dimensão performativa, especificidade do lugar/contexto e intervenção nas dinâmicas institucionais.

A leitura desenvolvida aponta a contribuição destes trabalhos para desestabilizar a dimensão objetual, fisicamente delimitada e normativa do discurso do museu. Inserindo uma dimensão temporal à coleção, toma-se a memória como um trabalho crítico, a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman, no que comporta de compromisso, negociação e transformação.

Para além da afirmação de projetos políticos e da popularização midiática que o museu contemporâneo protagoniza, a dissertação reivindica a vocação crítica da produção artística interveniente na função conservadora e instituidora do museu, através da relação da coleção com a exposição (enquanto lugar de produção), com o arquivo e a memória, tendo o trabalho “Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto coca-cola”, de Cildo Meireles, artista representado em ambas as coleções estudadas, como ponto nodal desta reflexão.

Finalmente, considerando que a pesquisa é ancorada na prática artística da autora, gênese das inquietações que impulsionam a investigação, integra a dissertação a série fotográfica “Lição de casa: museus”, antecedendo cada um dos capítulos e um conjunto de imagens e relatos artísticos relacionados ao tema investigado, apresentados como anexo, uma vez que não constituem o objeto de análise, embora dele participem.



*"Memory is the best place*

A study about the art collection's role in the contemporary art museums:  
Serralves Museum of Contemporary Art and Museum of Modern Art of São Paulo"

Abstract

This thesis analyses the art collection's role in contemporary art museums, studying its role as place and as speech; the changes in both museological and contemporary art fields; the exhibition as a museum device, and, simultaneously, as an inherent part of the art work.

For that matter, two specific cases are considered: Serralves Museum of Contemporary Art and Museum of Modern Art of São Paulo placing each of its collections on their historical, architectonic and exhibitional circumstances. Being attentive to the interrogative dimension of its art works and to the way they introduce new concepts and practices, both collections are specifically noticed in the artworks: "Work of days" by Rivane Neuenschwander; "Candy" and "Hips" (from the series *Man=Flesh/Woman=Flesh*) and "Clown with straight horn – a heap of ironics" by Laura Lima, "Working time» by Paulo Bruscky, "Curatorial Machine" by Nicolás Guagnini and "Educational Café" by Jorge Menna Barreto, from MAM-SP collection and "Another Smoker" by André Guedes, "This is new" by Tino Sehgal, "Boots" by Tacita Dean and "Square chopped convey" by Armanda Duarte from Museu de Serralves collection.

Going through materials, techniques, concepts and dissonances brought forward by these artworks, the research investigates the reconfiguration among the work itself, the collection, and the exhibition with interest in its ephemeral materiality, performative scope, place/context specificity and intervention into the institutional dynamics.

The research stresses the contribution of these artworks into the destabilization of a viewpoint by which they are comprehended as objects limited in space and defined through the museum's regulatory speech. By adding a time dimension to the collection, memory is turned into a critical work concerning commitment, negotiation and changing, as it is developed in the thought of Georges Didi-Huberman.

Beyond the affirmation of political projects and media exploitation that affects contemporary museums, this thesis claims the critical vocation of art production to intervening in both conservative and institutionalizing roles of the museum through the relation among collection and exhibition (as a place of production), file and memory, hereby having Cildo Meirelles' "Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project" – artist represented in both studied collections – as a core point of this reflection.

Finally, considering that this research is set in the artistic production of the author, genesis of questioning and uneasiness that motivate this investigation, the study includes the photographic series "Homework: Museums" – at the beginning of each chapter – and images and statements about the artworks related to the subject investigated presented as annexes since they do not constitute the object of analysis, although they make part of it.

## Sumário



Introdução	
Um lugar entre lugares .....	16
Estrutura e metodologia da dissertação de doutoramento .....	28
 Capítulo I. Estado da arte	
1.1. A coleção como <i>topos</i> .....	100
1.2. O museu contemporâneo .....	122
1.3. A arte contemporânea .....	146
1.4. A exposição como dispositivo .....	162
 Capítulo II. Museu de Arte Moderna de São Paulo	
2.1. O filho do MoMA; o pai da Bienal .....	198
2.2. Sob a marquise, a coleção perdida: o <i>novo</i> MAM .....	210
2.3. Da mera ideia de acumulação de obras à coleção .....	222
2.4. Legado experimental: as exposições e publicações da coleção .....	240
2.5. Obras selecionadas da coleção MAM-SP .....	252
“O trabalho dos dias” .....	254
Homem=Carne/Mulher=carne; “Palhaço com buzina reta - monte de irônicos” .....	270
“Expediente” .....	290
“Máquina Curatorial” .....	304
“Café Educativo” .....	312
 Capítulo III. Museu de Arte Contemporânea de Serralves	
3.1. O museu que faltava .....	346
3.2. Na casa rosa, no museu de Siza .....	354
3.3. Do aglomerado à coleção .....	368
3.4. Uma coleção difícil de expor: exposições e publicações .....	388
3.5. A coleção fora do museu: itinerâncias .....	406
3.6. Obras selecionadas da coleção MAC Serralves .....	413
“Outro fumador” .....	416
“This is new” .....	426
“Boots” .....	436
“Transporte aos quadradinhos” .....	448
 Capítulo IV. Inserções em circuitos museológicos .....	465
 Anexo. Produção artística da autora .....	505
Bibliografia .....	544

**Introdução:**

**Um lugar entre lugares**



1. Aline Dias, sem título, 2015

*A epígrafe desta pesquisa é uma imagem e o relato do que ela sinaliza acerca da exterioridade, das sutis articulações entre dentro/fora, limiares entre mostrar-se e não. A fotografia refere-se a uma cena observada no cotidiano da autora e aponta os sentidos implicados nas posições assumidas de e para onde o olhar e o enunciado se dirige. Esta imagem e a reflexão que concentra e potencializa conecta-se à investigação de modo oblíquo.*

*Em uma casa de esquina, na cidade do Porto, por onde passo quase diariamente, durante as manhãs, os estores estão à meia janela, as cortinas entreabertas e pode-se ver parcialmente o interior dos cômodos do segundo piso. Em uma das janelas, há cinco pequenos quadros apoiados na parede e no vidro, sobre um móvel um pouco mais baixo que a janela, suponho. Os quadros estão virados para dentro, de modo que apenas do interior desse cômodo as imagens podem ser vistas. Do meu ponto de vista, no lado de fora e diante dos quadros de costas para a rua, não vejo senão o verso das molduras. Interditadas as imagens, não posso relatar o que apresentam, se são fotografias de família, desenhos ou pinturas. Embora não veja as imagens dos quadros, percebo que, como estão posicionados sob/diante da janela, quem está dentro deste cômodo pode ver as imagens e também atrás delas: a rua, as demais casas e tudo o que se encontra fora do quadro e do quarto, dentro desse campo de visão que a janela enquadra. Embora os quadros estejam de costas para o fora, este também está visível, o fora como fundo, através da janela.*

*Insistentemente, me vejo interpelada por esta cena: os quadros virados para dentro, a janela, a exposição do verso e do próprio expor-se. Opostas à imagem publicitária, voltada sempre para fora, aqui as imagens estão voltadas para o olhar de quem está dentro. A suposta simplicidade dessa descrição,*

*vem funcionando como um silencioso motor para pensar nos museus de arte e no meu próprio trabalho a olhar as imagens, no desejo de ver o que mostram, mas também perceber para onde elas se voltam, a quem se endereçam, suas formas e lugares de acesso, as oscilações de sentido entre diferentes pontos de observação.*

*Tomo o maior cuidado para não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se o entender é porque estou errando<sup>2</sup>.*

A pesquisa “O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: MAC Serralves e MAM SP” parte de inquietações acerca do lugar que a coleção ocupa no museu de arte contemporânea e de suas relações com as exposições, inquietações indissociavelmente relacionadas à formação e prática da autora como artista, à experiência profissional em museus e instituições culturais e à atuação no meio acadêmico<sup>3</sup>.

O lugar múltiplo e poroso em que se situa o artista-pesquisador é o ponto de partida do projeto, enquanto gênese das motivações que orientam a pesquisa e, sobretudo, como deflagrador de uma posição singular. O lugar de enunciação desta pesquisa, o lugar preciso de onde se fala, não é facilmente definido, uma vez que não consiste num lugar único ou fixo mas, mobiliza uma trama de lugares sobre/justapostos. Perceber-se ocupando vários lugares (pluralizando este substantivo ou mesmo o dessubstancializando<sup>4</sup>), implica em perceber-me também, invariavelmente, fora de lugar. Entre a multiplicidade de aceder e ocupar vários lugares e a ausência de pertencimento, a pesquisa não se faz pacificamente mas envolve desassossego e tropeços.

Dessa forma, a investigação inclui como posição e como método, uma reflexão acerca da posição do artista, ampliando a definição do que constitui sua prática e reivindicando uma dimensão ativa e permeável com outras instâncias do meio artístico, agregando ou misturando

---

2 Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”, in *A Legião Estrangeira* (São Paulo: Ática, 1977).

3 Destaco a experiência como chefe de serviço (2009-10) e coordenadora do Projeto Agenda Cultural (2004-2007) do Museu Victor Meirelles, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus IBRAM, sediado em Florianópolis. No que se refere a produção acadêmica, à pesquisa de Mestrado em Poéticas Visuais (2007-9) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, investigação realizada com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES.

4 A artista Roni Horn reivindica o uso do lugar como verbo (*to place*, título de uma extensa série de publicações da artista), explorando os sentidos do verbo (localizar, colocar, organizar, orientar, identificar, reconhecer) e sobretudo como recusa em substantivar o lugar, argumentando que a relação com os lugares corresponde a uma experiência o que inviabiliza qualquer acepção fixa ou pré-definida: “No place is a fixed or concluded thing. So I have discarded the noun form of place as meaningless. The verb, to place, as an activity in itself is a condition of being presente”. Roni Horn, “Inner Geography” Interview with Jan Howard (extract), in *Roni Horn*, Lynne Cook, Roni Horn, Louise Neri, Thierry De Duve et al. (London: Phaidon, 2000), 102.

papéis<sup>5</sup> e incluindo sua condição discursiva<sup>6</sup>.

A recente e crescente participação do artista na universidade e produção acadêmica pauta-se sobretudo na reflexão acerca de seu próprio processo artístico. Depoimentos sobre sua prática e comentários sobre projetos específicos também caracterizam a produção textual de artistas publicadas no panorama recente<sup>7</sup>. Reconhecendo a importância deste ponto de vista singular e de suas contribuições no contexto acadêmico e crítico, entretanto, esta investigação não dedica-se à reflexão da própria produção artística, mas abarca a discussão de temas e questões não convencionalmente atribuídos ao discurso do artista. A proposta pautou-se na tentativa de negociar e reinventar atribuições e lugares, ampliando aquilo que está previamente enquadrado ou cedido. Escrever como artista (a partir desta formação e atuação) sobre a coleção dos museus de arte contemporânea, no escopo desta pesquisa, implica em assumir um ponto de vista e marcar um lugar de enunciação sobre o tema.

Uma vez que o tema de investigação foge ao desígnio da função formalmente atribuída ao artista, estabelece-se uma re-negociação das atribuições demarcadas e desestabilização da legitimidade exclusiva que marca a autoridade retórica do especialista. Importa neste sentido parafrasear Georges Bataille e “odiar a vida de instrumento”<sup>8</sup>, recusando o isolamento e compartimentação de fazeres/saberes. Referenciando a reflexão de Michel Foucault acerca da função-autor, trata-se de convocando a dimensão política, pública e discursiva da prática artística e manter presente a interrogação sobre a posição/intervenção de cada enunciado nas estruturas discursivas pré-existent<sup>9</sup>.

Se evidentemente interessa ao artista participar na discussão do museu e se as definições do que constitui o objeto artístico e a esfera de ação do artista estão abertas ao questionamento<sup>10</sup>, então o lugar de onde falo está necessariamente co-implicado. De forma não-causal, tampouco rigidamente demarcável, a abordagem sobre os museus (e as obras especificamente abordadas destas duas coleções) se correlaciona com a prática artística da autora, num atravessamento complexo entre as leituras, a experiência nos/sobre os museus e os trabalhos artísticos, a

5 Sobre a sobreposição e indistinção entre papéis: Ricardo Basbaum, “Amo os artistas-etc” in *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais* org. Rodrigo Moura (Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005). Publicado originalmente como “I Love Etc.-Artists” in *The next Documenta should be curated by an artist*, ed. Jens Hoffmann (Frankfurt: Revolver, 2004).

6 A reflexão sobre a prática discursiva do artista encontra referência em Walter Benjamin “O autor como produtor”, in *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas I* (São Paulo: Brasiliense, 1987). A partir desta reflexão ver também: Simon Sheikh, “Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público” in *Sobre Artistas Como Intelectuais Públicos: respostas a Simon Sheikh* ed. Ana Maria Maia et al. (São Paulo: Prólogo, Casa Tomada, 2012), 4-12.

7 Annie Fletcher et al. introdução de *Now what? Artists write!* (Utrecht: Bak; Frankfurt: Revolver, 2004), 4. Nesta coletânea, os autores/editores defendem a ampliação do interesse pela produção de textos de artistas não limitados a temática do trabalho, processo ou conexão entre prática e discurso, mas atentando para a reflexão e experimentação dos artistas no meio textual.

8 Georges Bataille, *A Experiência Interior* (São Paulo: Ática, 1992), 63.

9 “Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo que regras?” interroga Foucault em análise sobre o autor como função variável e complexa do discurso e não como sujeito originário. Michel Foucault, “O que é um autor?”, in *Ditos & Escritos III* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009).

10 O tema é desenvolvido no primeiro capítulo, sobretudo a partir de Thierry de Duve, “Petite théorie du musée (après Duchamp d’après Broodthaers)”, in *L’Art Contemporain et son exposition (2)*, ed. Elisabeth Caillet et al. (Paris: L’Harmattan, 2007).

formação e atuação profissional precedente e em curso, as interlocuções e os trabalhos desenvolvidos e tomados como antecedentes da pesquisa, os processos realizados durante a pesquisa, seja em outros suportes expositivos ou especificamente formulados para a tese.

Referenciando a clandestinidade do artista e o modo “como todo o agente duplo chega um momento em que o verdadeiro e falso se tornam idênticos e dissipa-se a vontade de ser salvo ou exfiltrado”<sup>11</sup>, é preciso situar a escrita desta tese fora de uma oposição excludente, na insistência em desenvolver uma pesquisa e uma produção artística, simultaneamente, num elogio da conjunção “e”<sup>12</sup>.

Partindo de um processo de trabalho artístico, trata-se de uma pesquisa autoral, definida como “investigação irrepetível e individual”<sup>13</sup>. Tomando algumas ‘lições’ da metodologia de pesquisa *em artes*<sup>14</sup>, embora nela não enquadrada, destaca-se a proximidade com os procedimentos artísticos, o que envolve a adoção de uma estrutura também inventiva, sem emular passivamente as metodologias provenientes de outras áreas. Assinalando a relação produtiva com o inesperado (portanto desconhecido, ignorado), a desordem e a experiência do pesquisador: “Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida das coisas”<sup>15</sup>.

Neste sentido, ao escrever sobre os museus, estes não são tomados apenas como objeto de análise e reflexão, mas são desencadeadores de processos na prática artística, consonante com a mútua implicação que norteia a pesquisa em artes. As leituras, as interlocuções, visitas aos museus, a produção dos trabalhos de arte e da escrita da tese não são etapas sequenciais ou estanques, mas mobilizam relações complexas e multidirecionais. Assim, importa pontuar que também a escrita participa da investigação, menos como resultado ou comunicação de um processo de pensamento desenvolvido fora, prévia ou separadamente.

Tomando partido da indistinção de linguagem e pensamento, da indissociabilidade entre forma de dizer e o que se diz<sup>16</sup> e do sentido de uma *operação* de ensaio, como “linguagem da experiência”, a escrita é tomada como modo de experimentar o pensamento e processo reflexivo. Na tarefa de pensar os limites e as possibilidades das opções de escrita, menos como gênero de escrita, Jorge Larrosa compreende o ensaio como um modo de lidar com a realidade e de estabelecer uma relação com o presente, como experiência e como compromisso<sup>17</sup>. A

11 A afirmação responde a interrogação sobre como o artista coordena trabalho científico, letivo e artístico. Pedro Pousada em entrevista a Liz Vahia. “Snapshot, No atelier de...” *ArteCapital*, acesso 12 fev.2015 <http://www.artecapital.net/snapshot-10-pedro-pousada>

12 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diálogos* (São Paulo: Escuta, 1998).

13 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, Fragmentos e Imagens* (Lisboa: Caminho, 2013).

14 A pesquisa *em artes* é dedicada a refletir sobre o processo de criação (uma investigação sobre a obra enquanto esta se faz e não a obra realizada) e tem como antecedente importante as reflexões de Paul Valéry, notadamente sua aula inaugural de Poética, em 1937. Sobre o tema ver: Blanca Brites e Elida Tessler org. *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas* (Porto Alegre: UFRGS, 2002) e Aline Dias, introdução de “Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009).

15 Paul Valéry, *Variedades* (São Paulo: Iluminuras, 1999), 192.

16 João Barrento prefácio de Giorgio Agamben, *A ideia de prosa* (Lisboa: Cotovia, Lisboa: Cotovia, 1999).

17 Jorge Larrosa, “A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”, *Educação & Realidade* v.1, n.1 (fev 1976). Ver também: Jorge Larrosa “O Ensaio e a Escrita Acadêmica” *Educação & Realidade* 28 (2) (jul/dez 2003): 101:115.

escrita/pensamento implica uma posição discursiva, em que a primeira pessoa reivindicada refere-se a um sujeito em transformação, como experiência e contingência: “Não se trata de medir o que há, mas de medir-se com o que há”<sup>18</sup>.

A frase que intitula esta investigação provém de um depoimento de Cildo Meireles: “O melhor lugar para uma obra de arte é a memória”<sup>19</sup>. Nesta afirmação, o artista retira o caráter objetal da obra de arte e seu pertencimento a um lugar físico. O “melhor lugar” não é dado no espaço tampouco no tempo, mas naquilo que os atravessa, ou melhor, na possibilidade de. A frase, nesta pesquisa, é um mote para pensar o endereçamento da obra de arte, sua transmissão intergeracional e o papel do museu na articulação de lugar, obra de arte e memória.

Aquele que vê, lembra ou relata a experiência de um trabalho artístico acolhe e conserva a obra, participando na construção do sentido (e de suas lacunas) e na transmissão da experiência artística, não necessariamente vinculada à materialidade dos objetos de arte. Destacando a multiplicidade, sobreposição e insuficiência das formas de conservar e transmitir uma experiência, ao tomar a memória como um lugar, não é possível restringi-la à atribuição de um único lugar, tampouco aproximá-la de um conceito físico, totalizante e/ou estático de lugar, uma vez que a memória não reside exclusivamente nas coisas, instituições, discursos ou sujeitos, mas constitui-se enquanto relação, permeada pelo desejo de prolongar-se, pela opacidade da transmissão, imprecisão e conflito da partilha, numa trama complexa e instável.

Se o melhor lugar é a memória, a obra se insere na coleção do museu ancorada na temporalidade dos discursos e experiências. Trata-se, portanto, de inquietar (mais que definir) os lugares, tomá-los como *topos*: simultaneamente lugar e discurso como o sentido da palavra de origem grega potencializa. *Topos* refere-se ao lugar e tem seu sentido na esfera literária também como discurso, método de construir ou tratar um tema, designando tanto um motivo recorrente, o lugar retórico de convenção ou estereótipo banalizado (o lugar-comum) como o espaço comum onde o discurso se estrutura. A palavra discurso, etimologicamente, por sua vez, refere-se a ação de correr para todo lado, *dis-cursus*, idas e vindas, mover-se por diferentes lugares, tomando várias direções<sup>20</sup>. *Topos* portanto abarca a noção de lugar topológico e tópico, tomando a relação entre lugar e discurso: o lugar da conversa, a sua pré-configuração (o lugar comum) e o *decurso*, percurso ou movimentação neste espaço e/ou tempo. Neste sentido, a própria tese se abre à possibilidade de se relacionar e *colaborar* (trabalha junto) na reflexão sobre a coleção, sendo tomada também como *topos*, lugar e discurso onde o pensamento se move.

O título não é apenas aquilo que, *diante* do trabalho, o define, apresenta, enquadra ou resume, mas aquilo que opera também *antes* do trabalho. Antecedendo à pesquisa (e não formulado em etapa posterior), o processo de intitular integra a formulação do trabalho, projeto e

---

18 Larrosa, “A Operação Ensaio”, 37.

19 Depoimento recorrente de Cildo Meireles em entrevistas e documentários, ver, p.ex.: Felipe Scovino ed., *Cildo Meireles* (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009).

20 Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981); Graham Allen, *Roland Barthes* (London: Routledge, 2003), 104.



formulação conceitual. Ao reposicionar o título do começo do discurso para o começo da pesquisa, reivindica-se uma dimensão processual para a tese, em que o título concentra o trabalho ainda por ser fazer ou se fazendo, norteador da construção do pensamento, de forma que não apenas o define ou circunscreve, mas impulsiona, amplia e articula<sup>21</sup>.

A escrita ensaística reivindicada à tese procura desvincular-se da função representativa, burlando a suposta coincidência entre linguagem e experiência, tomando o título como participação no processo de pensamento, como começo e meio da pesquisa. Nomear implica uma negociação e tensão dos sentidos, esforço para dizer (enfrentando e fracassando (n) a impossibilidade de dizê-lo) e, ao mesmo tempo, evitar que o dizer implique reduzir e enquadrar.

No desejo de contestar a estabilidade e a dimensão unificadora do discurso, enfatiza-se as relações (obras, coleção, exposição, museu, artista, tese) e igualmente o movimento de tatear um pensamento e um modo de dizê-lo. Como em Samuel Beckett, trata-se de estar e fugir do lugar onde nos situamos, sendo impossível estar sempre no mesmo lugar e igualmente impossível sair da singularidade de uma primeira pessoa que tenta falar: “E o mais simples é dizer que o que digo, o que direi, se puder, se refere ao lugar onde estou, a mim, que estou nesse lugar, apesar de me ser impossível pensar nisso, falar disso, por causa da necessidade que sinto de falar disso, portanto de pensar talvez um pouco nisso”<sup>22</sup>.

Ao constituir-se como escrita, a operação da pesquisa é um processo que não só ocupa um lugar, mas também o produz, “nunca dizendo somente o que ela diz, mas sempre mais e sempre menos”<sup>23</sup>. Insistindo em sua dimensão processual, com suas hesitações e decursos, a pesquisa recusa a constituir-se como análise esquemática ou totalizante do objeto de estudo. Tomando partido da “operação ensaio”, da lógica do fragmento, do intervalo e da montagem, a pesquisa se afirma como edição e tentativa de lidar com a profusão e a desordem, percebendo entretanto, a proficuidade da desordem, tal como também aponta Valéry: “Tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, do que e por que ignoramos, que daquilo que sabemos”<sup>24</sup>.

O método desviante de que fala Benjamin<sup>25</sup>, para Gonçalo Tavares refere-se “aquilo que se

21 O título como começo/meio nesta investigação e na prática artística envolve uma dimensão temporal e estratégica, ou seja, como parte constitutiva do processo de construção e definição do trabalho. Esta reflexão foi formulada e publicada em pesquisa sobre o tema, através de entrevista e trabalho artístico desenvolvido neste contexto. Aline Dias, “Vocabulário”, in *O título como meio*, ed. Claudia Zimmer (Florianópolis: Nave, 2015).

22 Samuel Beckett, *O inominável* (Rio de Janeiro: Globo, 2009).

23 Maurice Blanchot, *A Conversa Infinita* (São Paulo: Escuta, 2001), 106.

24 Valéry, *Variedades*, 192.

25 A noção do método como desvio: Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, (Lisboa: Assírio & Alvin, 2004), 50. A renúncia “ao ideal do caminho reto e direto” em prol dos desvios e da errância e recusa ao “curso ininterrupto da intenção” da obediência à vontade subjetiva do autor é abordada por Jeanne-Marie Gagnebin, “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, *Kriterion* v. 46, n. 112 (2005), acesso 12 fev. 2015, doi: 10.1590/S0100-512X2005000200004. Em “Sombras curtas”, Benjamin fala dos antigos tapetes em que se podia perceber “um desvio insignificante de seu curso normal” e destaca que “o decisivo não é o posseguimento de conhecimento em conhecimento, mas o salto que se dá em cada um deles”. Walter Benjamin, *Rua*



faz depois de se ter tropeçado”, movimento não planejado porque deriva de um desequilíbrio e visa evitar a queda, o que implica estar em movimento, justamente em oposição ao *estar preparado* (pré-parado)<sup>26</sup>.

Em movimento e despreparado, caçando ou perseguindo aquilo que escapa, afirma-se a relação de alteridade que a escrita e a leitura pressupõem. No processo de pesquisa, a noção de conversa assume um lugar importante, através de uma série de entrevistas realizadas, sem visada à publicação, mas como fonte e apoio da pesquisa, forma de acesso a pontos de vistas e instâncias de interlocução.

Tomando a entrevista como lugar que se estabelece com o interlocutor e posteriormente com o leitor<sup>27</sup>, reiterando o valor do testemunho e o estatuto da experiência, a pesquisa incluiu diálogos com artistas, diretores, curadores, conservadores, educadores. Defendidas como projeto intergeracional e “protesto contra o esquecimento sistemático” que marca paradoxalmente uma sociedade de informação<sup>28</sup>, a entrevista também assume uma voz predominante do discurso da arte contemporânea, em sintonia com uma sociedade conversacional<sup>29</sup>, representando por vezes espaços de visibilidade e mútua celebração que prescinde de reflexão ou discussão<sup>30</sup>. Além de corrente na produção curatorial e editorial, as entrevistas com artistas assumem uma inédita valorização nas práticas de conservação e documentação das obras de arte nos acervos museológicos contemporâneos<sup>31</sup>.

“Pollyanna entrevista”, produção artística da autora realizada durante a investigação, tangencia o tema e a metodologia da entrevista adotada na investigação. O trabalho envolve a publicação de entrevistas ficcionais com artistas contemporâneos tendo como entrevistadora a protagonista do romance de Eleanor H. Porter. A série em processo teve Daniel Buren como primeiro entrevistado em diálogo com o discurso ingênuo e irritantemente positivo que caracteriza a personagem que o entrevista, invertendo a corrente ênfase que se atribui ao entrevistado e chamando atenção para quem faz as perguntas, sobre o que elas implicam. O texto parte da apropriação de frases do livro de Porter, transformando-as nas questões da entrevistadora enquanto as respostas são formuladas a partir da edição de fragmentos de entrevistas publicadas do artista, explorando as coincidências e os contrastes entre as perguntas/respostas, os desentendimentos de que pode ser feita uma conversa, a construção

---

de mão única. *Obras Escolhidas II* (São Paulo: Brasiliense, 1987), 264.

26 Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano* (Florianópolis: UFSC, Casa da Palavra, 2010), 70-73.

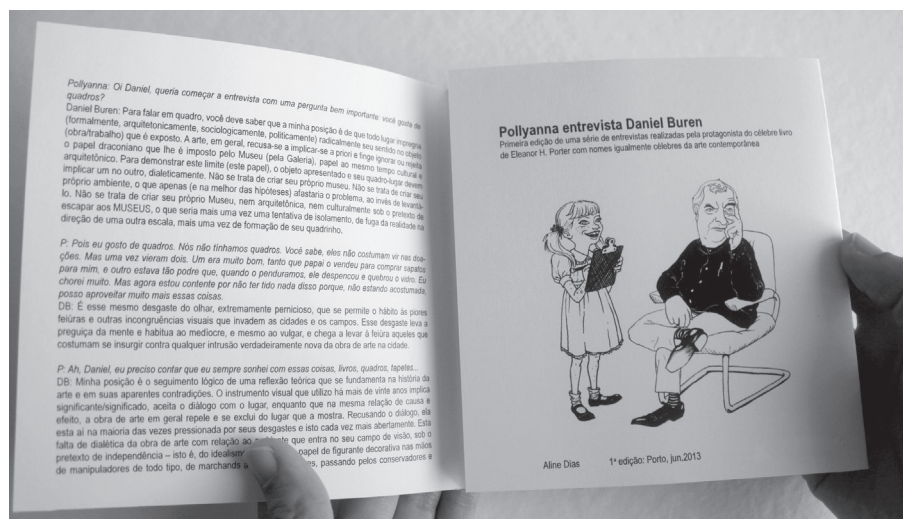
27 Anna Maria Guasch, *La Crítica Discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)* (Madrid: Cátedra, 2012), 10-11. Referencio também a entrevista de António Olaio por Miguel Von Hafe Pérez, intitulada “Quando duas pessoas fazem uma entrevista o melhor lugar é o do leitor” in *O espacio como proxecto ; O espacio como realidade : XXVI Bienal de Arte de Pontevedra* (Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2000).

28 Hans Ulrich Obrist em entrevista a Marcelo Rezende, *Arte Agora!: em 5 entrevistas* (São Paulo: Alameda, 2006), 102.

29 Michael Diers, “Infinite Conversation: Or the Interview as an Art Form” citado em Guasch, *La Crítica Discrepante*, 10.

30 A defesa da escrita como parte fundamental da prática curatorial e da diferenciação da conversa e debate discordante das entrevistas correntes no meio artístico é apontada por Jens Hoffmann, Chelsea Haines and Lumi Tan, “Reflection”, *The Exhibitionist*, acesso 24 out. 2014, <http://the-exhibitionist.com/archive/exhibitionist-8/>.

31 Ver: Tatja Scholte e Glenn Wharton, ed. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks* (Amsterdam: University Press, 2011); Dionne Sillé e IJsbrand Hummelen ed., *Modern Art: Who Cares?* (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999).



2. Aline Dias, “Pollyanna entrevista”, 2013-4

do sentido no deslocamento dos contextos.

O trabalho aborda implicitamente a profusão das entrevistas como modelo textual recorrente na arte contemporânea, as diferenças entre uma entrevista e uma conversa, a relação entre memória oral e o trabalho de escrita, o desafio de escrever com o outro – incluindo a reflexão sobre a escuta e a experiência de entrevistadora nesta pesquisa.

A diferença entre entrevista e conversa tem o pensamento de Maurice Blanchot como referencial, na valorização do intervalo e da interrupção que viabiliza a fala cotidiana: distribuição do *poder falar* que afasta do monólogo da palavra ditadora<sup>32</sup>. A palavra silencia para dar lugar (e compreender, potencializar a locução) à fala do outro, num espaço e sequência comuns, na qual a palavra troca de lugar para ser confirmada ou contestada.

Há no entanto, uma distinção entre a pausa que permite a troca da fala corriqueira (almejando o discurso coerente) e outra interrupção, “mais enigmática”, segundo Blanchot, que não almeja unidade ou continuidade, mas introduz uma espera que mede a distância irreduzível com o outro. A fissura (o neutro que marca e mantém a alteridade) é percebida em dois seres com “igual poder de falar na primeira pessoa”. Tomando as relações de palavras como um “campo dissimétrico”, Blanchot propõe renunciar a força ininterrupta do discurso coerente, fundando a conversa sobre a própria interrupção e dando palavra à intermitência. Deste modo, a palavra não é passagem, mas ultrapassa duas margens separadas por um abismo, sem preenchê-lo e sem reuni-las<sup>33</sup>.

A noção de uma palavra (*não*) *pontificante* afasta-se do desejo unificador do discurso, da identificação com o outro, mas, antes disso, mantém a inquietude e a fissura, procurando assumir a exigência de descontinuidade, “dissuadir mais que persuadir”: escrever também para interromper-se<sup>34</sup>.

Como *pontificar* não refere-se apenas à construção da ponte, mas à travessia, portanto, a

32 Maurice Blanchot, *A Conversa Infinita* (São Paulo: Escuta, 2001), 131.

33 Blanchot, *A Conversa Infinita*, 133-5.

34 *Ibid.*, 137.

3.



uma experiência<sup>35</sup>, com riscos de queda e (des)confiança das redes de proteção<sup>36</sup> a paradoxal condição de um homem que insiste em ficar dentro de um barco, entre duas margens, sem estabelecer conexão nem passagem, mas também sem deixar-se levar pelo rio, no conto de Guimarães Rosa<sup>37</sup> permite pensar numa *ponte movediça*.

Neste sentido, a balsa, plataforma flutuante formada a partir de toras de madeira amarradas para possibilitar a travessia sobre o curso de um rio que prescinde de ponte é tomada como imagem-dispositivo no processo de pesquisa. A balsa constitui um chão, que entretanto não está fixo, mas movente e permitindo o movimento sobre um fluxo, também em movimento, seja mais ou menos extenso, mais ou menos caudaloso. A travessia entre as margens dos campos de estudo de museus, da experiência com as obras e da prática artística encontra na balsa a possibilidade de atravessar e agregar questões e conceitos sem enquadrar ou circunscrever rigidamente o tema.

Além disso, a própria balsa é construída por montagem através do alinhamento de madeiras. Agregando fragmentos se constitui uma superfície provisória (não se trata de um barco), passível de substituição e transformação. Como uma balsa, esta dissertação de doutoramento é construída como um suporte/dispositivo para situar a reflexão e, sobre ele, permite o pensamento mover-se.

Da imagem da balsa e da importância atribuída ao processo de edição nesta investigação, a tese pode ser pensada também como uma mesa, nos termos que desenvolve Georges Didi-Huberman<sup>38</sup>. Diferenciando-a de um quadro de análise, a mesa é um campo operatório onde se estabelecem e desenvolvem relações.

Como campo operatório, não constitui um suporte passivo ou neutro, mas lugar de relação

35 Aline Dias, "A drawing does not stop : 8 notas sobre desenho como ponte", *Revista-Valise* v.3, n.5, ano 3 (jul. 2013): 43-50.

36 Desconfiar, confiando como Adélia Prado, *O homem da mão seca* (São Paulo: Siciliano, 1994).

37 João Guimarães Rosa, "A Terceira Margem do Rio", in *Primeiras Estórias*, Ficção Completa, vol. II (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995).

38 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou A Gaia Ciencia Inquieta* (Lisboa, KKYM+EAUM, 2013).

na sua operacionalidade, dispositivo que convoca a “prática de uma incessante releitura do mundo”<sup>39</sup>. Didi-Huberman defende o caráter lacunar da imagem, a hibridez e multiplicidade da montagem contra a pureza epistêmica e estética<sup>40</sup>. Esta acepção insere-se na leitura que o autor propõe do Atlas, retomado do pensamento de Aby Warburg<sup>41</sup>, como dispositivo de conhecimento transversal que potencializa novas montagens, desestabilizando o caráter fixo e definitivo/definidor.

A reflexão sobre o *princípio-atlas* (que desvia-se do *princípio-dicionário*, em busca de mensagens e sentidos) aponta a primazia das relações, visando montagens e não a catalogação<sup>42</sup>. Didi-Huberman ressalta que o quadro funda a “unidade visual e imobilização temporal”<sup>43</sup>, além da verticalidade e da relação com a pintura<sup>44</sup>. Diferentemente, a mesa não se pretende a inscrição permanente e unificadora, mas configura-se como “suporte de encontros”, atrelada ao processo de trabalho e contexto doméstico da refeição. Não refere-se portanto ao suporte ou aos objetos em si, mas à disposição e relações que mobiliza e que nela entrevê-se. Enquanto o quadro é resultado, a mesa é o “suporte de um trabalho que pode ser continuamente retomado, modificado, senão mesmo recomeçado”<sup>45</sup>.

Propiciando o encontro de ordens de realidade heterogêneas, a mesa permite colocar coisas diferentes, cujos vínculos não são evidentes, sobre um espaço comum e demarcado, com as suas próprias regras de disposição e de transformação. As ligações estabelecidas não produzem um resultado fixo, mas possibilitam a produção de novas configurações, colocando o “pensamento em movimento”.

Visando as margens, intervalos e reverberações das obras, a tese é compreendida como balsa ou mesa, espaço de montagem, portanto não-analítica mas operatória: a própria pesquisa é assumida como um lugar/discurso onde são dispostas as obras e estabelecidas relações entre as obras, das obras com a coleção, da coleção com a exposição, desta reflexão com o trabalho artístico e com a própria tese, ou seja, como suporte de operações, sujeitas a se refazer, procurando *entrever* relações não evidentes e delas propor outras leituras, sem desejar sua cristalização.

---

39 Didi-Huberman, *Atlas*, 55.

40 Ibid., 12.

41 “Atlas Mnemosyne” conjunto de 63 painéis, onde Aby Warburg reuniu centenas de fotografias, numa investigação acerca da sobrevivência e das formas de recepção e transmissão das imagens. Sobre a mesa, especificamente aborda as pranchas de Warburg que colocam em relação desenhos renascentistas e esculturas divinatórias em fígados de carneiro. Didi-Huberman, *Atlas*. A relação entre os projetos inacabados de Warburg (*Bilderatlas Mnemosyne*) e de Benjamin (*Passagen-Werk*), e dos conceitos de sobrevivência/vida póstuma e imagem dialética, é sinalizada por António Guerreiro, “Aby Warburg e os arquivos da memória”, *Enciclopédia e Hipertexto*, acesso 12 fev. 2015, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>. Considerando que Didi-Huberman e Agamben divergem na abordagem de Warburg, ver também: Cezar Bartholomeu org. “Dossiê Warburg” e Giorgio Agamben “Aby Warburg e a ciência sem nome” *Arte & Ensaios* n.19 (2009), 118-143.

42 Didi-Huberman, *Atlas*, 14-15.

43 Ibid., 53.

44 Walter Benjamin, “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha” in *Matérias sensíveis*, Maria Filomena Molder (Lisboa: Relógio D’Água, 1999), 11-17.

45 Reutilizada para novos arranjos, a mesa é um lugar de relações permutáveis. A incessante reordenação não é tomada como castigo sísifo, mas refazer continuamente a mesa para um novo banquete envolve a repetição como prazer renovado. Didi-Huberman, *Atlas*, 18, 49, 54.

A tese envolve a tentativa de conservar a obra nessa alteridade irreduzível da primeira pessoa da experiência da escrita, tarefa de *entrever*, ou seja, de fundar o ver no próprio entre, espaço intervalar e de inquietude que não vê apenas as coisas apresentadas, “mas para entrever e prever coisas que ainda nos escapam”<sup>46</sup>.

A investigação sobre os modos de aproximar e de pensar revela que a montagem é um conceito operatório importante, ou seja, um conceito que também opera, se pratica. Este procedimento vem sendo explorado em minha produção artística, notadamente em intersecção com a produção de filmes como “Asp.doc” e publicações como “Cadernos de Desenho” e “O trabalho com(o) fracasso”, em que o processo artístico envolve a coleta e articulação de fragmentos de imagens e textos. Nestes trabalhos, a dimensão interruptiva e intervalar do processo de pensamento/montagem, explora os contatos, percursos e relações sem subordinação a um sentido determinado prévia ou conclusivamente.

Tomada como um longo ensaio e lugar de pensamento e processo, a tese não objetiva uma análise da coleção, numa espécie de deliberada insolência para com seu título/projeto.

A pesquisa ancora-se na oscilação, ou no espaço lacunar, entre uma investigação ‘teórica’ e um trabalho artístico-autoral. Na articulação e reflexão acerca dos museus e das obras estudadas, a tese é pautada pelos atravessamentos e intervalos destes com o processo artístico.

---

46 Ibid., 41.

## **Estrutura e metodologia da dissertação**

Constituída por quatro capítulos, o primeiro apresenta o estado da arte, através de um conjunto de questões sobre a noção de coleção, as mudanças paradigmáticas instauradas pela contemporaneidade no campo artístico e museológico e a exposição como dispositivo do museu e, potencialmente, contra-dispositivo do trabalho de arte. Considerando o museu como uma rede complexa de relações, menos postular definições generalizantes, intenta-se formular observações e pontos de reflexão (necessariamente parciais e fragmentadas) para situar (como uma espécie de balsa teórica) e possibilitar o movimento sobre a narrativa dos museus e obras abordados nos capítulos seguintes.

O segundo e o terceiro capítulo são dedicados aos estudos de caso no contexto brasileiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e no português, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves. A narrativa sobre cada museu está dividida em duas partes, sendo a primeira dedicada à apresentação do contexto histórico e condição arquitetônica de cada museu, descrição e comentário da coleção, principais exposições e publicações dedicadas ao acervo. Evitando circunscrever a pesquisa a uma abordagem histórica ou sociológica, a escrita pontua os discursos do museu e repercussões fora deste espaço, sinalizando aspectos conceituais da relação entre coleção e exposição.

A escolha destes dois museus, ambos dedicados à formação de uma coleção de arte contemporânea, com orientações, características e contextos específicos, pautou-se no interesse por tomar partido de casos específicos situados nos dois países implicados no contexto de investigação. Embora as duas instituições tenham históricos, cronologias e relações com contexto nacional diferentes, a escolha pautou-se sobretudo na abertura de ambas à incorporação na coleção de obras que apontam relações colaborativas, experiências *site-specific*, instalações e trabalhos performativos.

Em Portugal, onde a pesquisa se desenvolve, o Museu de Serralves é notadamente a primeira instituição dedicada a arte contemporânea no país, tendo o projeto conceitual de coleção estabelecido na década de 90 notada relação com o programa expositivo. No contexto brasileiro, é abordada a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como estratégia de abordar uma coleção de amplitude nacional e desvinculada de um colecionador privado<sup>47</sup>. Considerando que a criação do museu situa-se na década de 40, a ênfase reside na reformulação institucional na década de 90 (coincidindo com o período de criação do Museu de Serralves), destacando o programa de expansão da coleção e afirmação de uma vocação contemporânea.

Embora esses aspectos não sejam objetos de análise direta, características como o protagonismo do programa expositivo em detrimento da coleção e a notada afirmação da marca institucional aproximam os dois museus e estiveram presentes na escolha.

A segunda parte de cada capítulo aborda um conjunto reduzido de obras da coleção, a partir

---

47 Para citar alguns exemplos, a coleção do Museu de Arte Moderna MAM-Rio de Janeiro é marcada pelo comodato/depósito da coleção particular de Gilberto Chateaubriand, a do Museu de Arte Contemporânea de Niterói ao colecionador João Sattamini e o Instituto Inhotim, a de Bernardo Paz.



de trabalhos que potencializam a instauração de modos de expor/coleccionar que repercutem nos modelos institucionais consolidados. Assumindo a impossibilidade de abarcar toda a coleção senão de modo generalizante, a proposta pautou-se em inquietações catalisadas/geradas em peças específicas em relação à inscrição institucional e relação coleção/exposição.

A escolha tomou como base pesquisa nos bancos de dados online de ambas as coleções<sup>48</sup>, consulta aos inventários da coleção, catálogos e publicações<sup>49</sup>, além de conversas com profissionais ligados direta ou indiretamente aos museus, somados à experiência de visita às exposições prévia e simultânea à pesquisa.

De diferentes maneiras, sob abordagens singulares e respostas específicas ao contexto expositivo e à entrada na coleção, tratam-se de trabalhos que potencialmente reconfiguram a relação entre obra, coleção e exposição, notadamente através da adesão a uma materialidade efêmera, dimensão performativa, especificidade do lugar/contexto e intervenção nas dinâmicas museológicas como o partido curatorial, práticas de conservação e transmissão.

No MAM-SP são abordadas as seguintes obras: “O trabalho dos dias”, de Rivane Neuenschwander, “Bala”, “Quadris” (trabalhos da série *Homem=Carne*) e “Palhaço com buzina reta - monte de irônicos”, de Laura Lima, “Expediente”, de Paulo Bruscky, “Máquina Curatorial”, de Nicolás Guagnini e “Café Educativo”, de Jorge Menna Barreto.

Além da pesquisa bibliográfica sobre as obras e as exposições, foram realizadas entrevistas e conversas com os artistas Jorge Menna Barreto, Rivane Neuenschwander, Fabiano Marques e Nicolas Guagnini, além de Jonathas Andrade e Rubens Mano<sup>50</sup>. Foram também realizadas entrevistas com Felipe Chaimovich (curador-chefe do museu), Daina Leyton (coordenadora de Educativo e Acessibilidade), Cristiane Gonçalves (coordenadora de Acervo), que facultou acesso a documentação sobre os artistas no arquivo do MAM-SP<sup>51</sup> e Tobi Maier (curador convidado).

No Museu de Serralves, segundo caso de estudo, são abordadas: “Outro fumador”, de André Guedes, “This is new”, de Tino Sehgal, “Boots”, de Tacita Dean e “Transporte aos quadrinhos”, de Armanda Duarte.

No contexto de Serralves, foram realizadas conversas presenciais com os artistas Cildo Meireles, Armanda Duarte, André Guedes, António Olaio, o colecionador Ivo Martins<sup>52</sup>, os

48 Ambas as coleções estão disponíveis online para consulta em banco de dados da coleção: “Coleção”, Museu de Arte Moderna de São Paulo, acesso 12 fev. 2015, <http://mam.org.br/colecao/> e “Coleção”, Fundação de Serralves, <http://emuseum.serralves.pt/eMuseumPlus>

49 A coleção do MAM-SP contou com a publicação de dois inventários: Tadeu Chiarelli org., *Catálogo Geral da Coleção Permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Inventário* (São Paulo: Lemos Editorial, 2002); Felipe Chaimovich org., *Inventário Catálogo Geral do Acervo do Mam 2001/2007* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008).

50 Os artistas Lima e Bruscky não foram entrevistados (embora contactados) motivo pelo qual outras entrevistas publicadas foram tomadas como referência.

51 Foi especialmente importante o contato com a documentação de Lima, Barreto, Neuenschwander, Guagnini e Bruscky. Os artistas Marques, Andrade, Barreto e Neuenschwander também concederam acesso à documentação proveniente do arquivo dos artistas, sobretudo dossiês de montagem. Barreto facultou acesso à extensa documentação fotográfica, releases, projetos não realizados, propostas de exposições, depoimentos do artista e relatos dos educadores.

52 Os artista Guedes e Duarte, assim como o colecionador Martins forneceram documentação relativa às obras



curadores Bruno Marchand e Ana Anacleto, Ricardo Nicolau (Adjunto da Diretora), Marta Almeida (Coordenadora Serviço de Artes Plásticas), Helena Abreu (Serviço de Artes Plásticas)<sup>53</sup>, Lílíana Coutinho (Coordenadora Serviço Educativo) e Sónia Oliveira (Coordenadora Serviço de Documentação / Biblioteca) e uma entrevista com Suzanne Cotter (diretora do Museu de Serralves).

A inscrição da obra no museu e a relação entre exposição e coleção foram as questões norteadoras da investigação, incluindo as seguintes interrogações como balizas ou pontos de partida: o percurso da obra até o museu e forma de incorporação; as condições de visibilidade do trabalho (dentro e fora do museu, antes e depois de integrar a coleção); se/ como as situações expositivas constituem, alteram ou repercutem no trabalho; uma vez que as obras abordadas não constituem objetos materialmente estáveis, o que define cada obra e suas instruções de produção/montagem/atualização.

Além das obras já citadas, a primeira parte de cada capítulo inclui apontamentos sobre uma série de peças como “Programa de restrição alternada de exibição de obras de arte”, de Fabiano Marques, “Telhado” de Marepe, no MAM-SP e “Mosquitos in Kopula”, de Lothar Baumgarten, “Black and White”, de Lucia Nogueira, “A  $\cap$  B  $\cap$  C (linha)” de Amália Pica, “Caixa de Baratas”, de Lygia Pape, “Die Box” de João Onofre, no Museu de Serralves, entre outras.

As obras abordadas envolvem poeira, salivação, garrafas de coca-cola, o funcionário do museu, o ruído ritmado de um projetor, a leitura de uma notícia de jornal, a delimitação de um lugar para fumar, para conversar e tomar café, o deslocamento de fragmentos de um ateliê para o espaço institucional, alcatifa/carpete, restos de uvas, terra, pães e mosquitos, estalinhos, baratas, caixas, malas, janelas.

A descrição acima permite perceber e mobilizar um repertório de coisas ‘menores’, uma ênfase em materialidades e situações efêmeras, instáveis, encontrando ressonância com a produção artística e reflexiva anteriormente desenvolvida pela autora<sup>54</sup>. Embora não fossem características estabelecidas delibera e intencionalmente como recorte do estudo, na escolha ou no estudo de cada obra, nas relações percebidas/construídas entre as obras e na insistente observação de suas repercussões no espaço do museu, demonstram e constroem uma sutil e intensa afinidade com o próprio trabalho artístico, atravessando-se à investigação sobre o papel da coleção no museu e as relações entre colecionar/expor que propulsionaram a tese.

No final da redação da tese, um exercício de escrita realizado entre 2002-2003 foi lembrado: a descrição ficcional de uma coleção impossível, listando fragmentos materiais que integram trabalhos artísticos referenciais que, entretanto, foram dispersos ou consumidos, restos ou suportes não o constituem plenamente, mas participam de contextos e situações

---

de seus arquivos. Não foram entrevistados Dean e Sehgal, lançando mão de entrevistas e escritos de artista publicados.

53 Almeida e Abreu facultaram o acesso à documentação das obras da coleção, cópia de pesquisa do filme de Dean, instruções de apresentação dos demais artistas, histórico de exposições e outras informações.

54 Aline Dias, “Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009). Ver também documentação da produção artística, Anexo.

inapreensíveis de modo estável ou permanente – destacando que o que eu não se lembra e/ou sabe-se também integra o processo de pesquisa, cujas escolhas não estão situados exclusivamente no *antes*, nem o *depois* pode ser inteiramente previsível.

Embora a abordagem das obras seja motivada/norteadada por interrogações quanto a desestabilização da materialização, exposição e incorporação dos trabalhos à coleção, o enfoque adotado não pauta-se em uma perspectiva comparativa, tipológica ou de inventário, tampouco na acepção de casos exemplares, evitando restringir a reflexão acerca das obras a um contributo instrumentalizado.

Prescindindo de um roteiro padronizado, procurou-se atender a dupla demanda (fenomenológica e discursiva) dos trabalhos como questão metodológica, atentando para a dimensão intervalar entre os aspectos propulsores e orientadores da pesquisa e as reflexões que derivam do contato mais aproximado com as obras, sem perder de vista desdobramentos impensados que se constroem na própria pesquisa/escrita.

O quarto e último capítulo, sem perder de vista os intervalos e a resistência das obras frente processos de achatamento pressupostos na estruturação de um grupo coeso ou exemplar, formula conexões das obras da coleção com a exposição (enquanto lugar de produção), o arquivo e a memória, notadamente pontuando sua potência desestabilizadora. Este capítulo toma o trabalho “Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto coca-cola”, de Cildo Meireles, artista representado em ambas as coleções estudadas, como objeto de reflexão e ponto nodal da pesquisa, concentrando as questões abordadas nos capítulos preecedentes. Tomando o partido das obras, procura-se atentar não para o que representam, mas o modo como desestabilizam, obedecem, respondem e interrogam os modos correntes de conceber e praticar a coleção.

Também integra a dissertação de doutoramento fotografias integrantes da série “Lição de casa: museus”, produção artística da autora em curso desde 2012. O trabalho é apresentado na dissertação através de sequências de imagens fotográficas que antecedem cada um dos capítulos. As imagens foram tomadas a partir de janelas e frestas do interior do espaço museológico, entretanto, endereçadas a aspectos banais localizados em seu entorno imediato: ruas, paredes, estacionamentos, traseiras de casas. Também são incluídas imagens do interior do museu, focando aspectos ‘menores’, como cadeiras, sombras nas paredes, visitantes e funcionários.

No primeiro capítulo, são apresentadas imagens provenientes de visitas de estudos a uma série de museus europeus e nos dois capítulos seguintes, as fotografias respondem ao mesmo intuito, com tomadas realizadas especificamente no espaço das duas instituições que integram a investigação, o MAM-SP e o Museu de Serralves.

Prescindindo de fotografias que ilustrem ou representem diretamente os museus estudados, as imagens apresentadas na dissertação intencionalmente opõem-se às imagens formuladas e veiculadas pelo discurso institucional. Recusando a estética imperante de cartão postal e

uso publicitário com que os museus se auto-apresentam. O trabalho “Lição de casa: museus”, especificamente formulado para o *topos* da dissertação de doutoramento, visa não trair o próprio escopo e abordagem da investigação. O discurso visual formulado procura ser reverberante ao posicionamento e discurso textual da própria dissertação, patente no cariz crítico e reflexivo das obras abordadas e questões desenvolvidas.

Assim, os museus e os temas da pesquisa são apresentados visualmente através das imagens formuladas pela autora e por fotografias que documentam as exposições, intervenções e trabalhos artísticos. Além das imagens desenvolvidas pela autora, as fotografias provêm de publicações, arquivos das instituições e dos artistas.

A montagem gráfica procurou explorar a duração inerente ao formato do livro, em que operam a sequência, a repetição e a assimilação acumulativa. Nas peças de Laura Lima e Paulo Bruscky, por exemplo, os trabalhos foram realizados por diferentes protagonistas em diferentes momentos e contextos expositivos, embora seus registros fotográficos sejam notadamente similares. A distribuição destas imagens em diferentes páginas tira partido da repetição daquilo que é aparentemente similar em ressonância com a repetição e duração que pauta a presença destas obras na coleção do MAM-SP, cujas instruções são mobilizadas para exposições não-simultâneas que repetem-se e diferem no histórico de mostras de cada obra. Do mesmo modo, tirou-se partido da ausência de imagens da obra de Tino Sehgal e do uso de fotografias em tons de cinza para a obra de Amalia Pica, ambas da coleção de Serralves, exemplificando o intuito de aproximação entre o discurso visual da dissertação, o discurso textual e o conceito dos trabalhos estudados. Neste sentido, também o relato-epígrafe que introduz a presente investigação sinaliza a articulação dentro/fora, pois pauta-se na dissonante banalidade do cotidiano da pesquisadora.

Considerando que a pesquisa é ancorada na prática artística da autora (e a imagem da âncora<sup>55</sup> difere de erigir um monumento, mantendo presente a contingência e impermanência de uma posição) embora não seja a ela endereçada, a investigação explora as bordas, distâncias e travessias, dobrando-se entre o estar dentro (cúmplice e comprometida) e o que permanece invariavelmente *fora*. Menos intersecção, trata-se de observar o que há dentro e fora dos âmbitos de produção e reflexão, atenta à linha invisível que o artista cria para andar sobre, onde se equilibra<sup>56</sup>.

Para tanto, foi formulado um conjunto de imagens e relatos da produção artística da autora relacionado ao tema investigado, como propulsor e antecedente, anexados à presente pesquisa. Estes trabalhos não constituem o objeto de análise da dissertação, embora dele participem de modo indireto, o que justifica sua inclusão, embora situado no espaço de sua margem. As conexões com o tema da dissertação de doutoramento, das obras abordadas de cada caso de estudo e as questões acerca da inscrição das obras efêmeras e performativas no

---

55 A noção de âncora encontra ressonância na reflexão de Adília Lopes acerca do trabalho de Armada Duarte, em “Uma exposição de Armada Duarte” in *Dobra Poesia Reunida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), 646-7.

56 Enrique Vila Matas, *O Mal de Montano* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), 66.

espaço-tempo da coleção e sua relação com o formato expositivo são pontuadas através dos trabalhos “Coluna de papel” e “Traças”, integrantes da coleção do Museu de Arte de Santa Catarina, antecedentes da pesquisa e “Lições de casa: museus”, desenvolvido concomitante a pesquisa, conforme Anexo.

1.

Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catar esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco<sup>57</sup>.

---

57 João Cabral de Melo Neto, “Catar feijão”, in *A educação pela pedra* (Lisboa: Cotovia, 2006), 58-59.

## **Capítulo I.**

### **Estado da arte**







1. (e seguintes) Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2012-15



































































































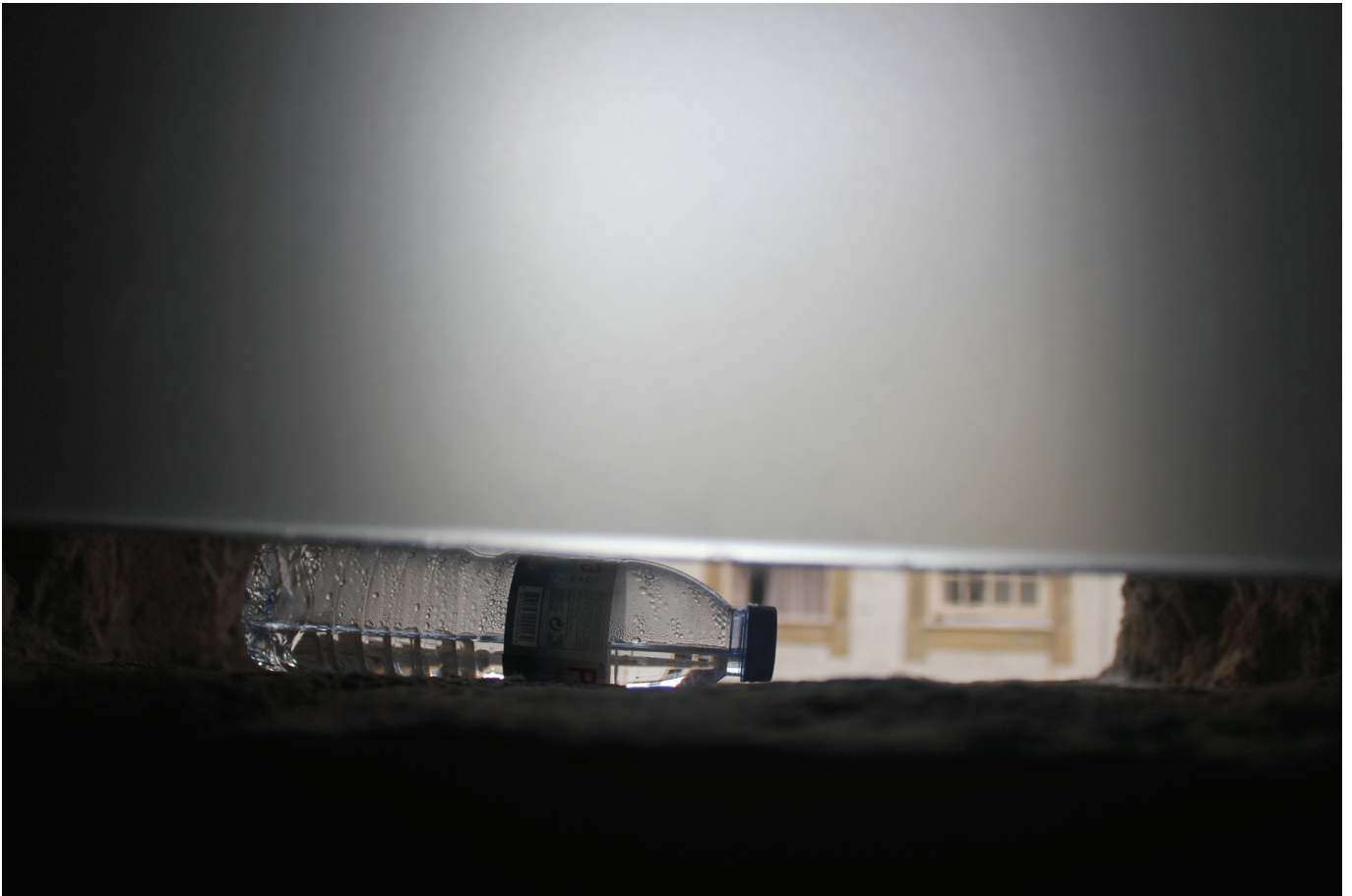


























































Lista das imagens precedentes:

Aline Dias, “Lição de casa: museus”, série de fotografias

1. Šternberský Palác, Praga
- 2-3. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo
4. Galleria degli Uffizi, Florença
5. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo
6. Alte Nationalgalerie, Berlim
7. Museu d’Art Contemporani de Barcelona
8. Šternberský Palác, Praga
9. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo
- 10-13. Museu Machado de Castro, Coimbra
14. Šternberský Palác, Praga
15. Fundação Joan Miró, Barcelona
16. Museu Machado de Castro, Coimbra
17. Stedelijk Museum, Amsterdam
18. Museu Machado de Castro, Coimbra
19. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
20. Fundação Joan Miró, Barcelona
21. Gemäldegalerie, Berlim
22. Fundação Joan Miró, Barcelona
23. Museu Machado de Castro, Coimbra
24. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
25. Gemäldegalerie, Berlim
26. Museo Nacional del Prado, Madri
27. Museu d’Art Contemporani de Barcelona
28. Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- 29-31. Museu d’Art Contemporani de Barcelona

### 1.1. A coleção como *topos*

*Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,<sup>1</sup>*

No lugar de uma definição, este texto assume-se como ensaio sobre a ideia de coleção e tem como epígrafe o relato de um filme no que ele traz de inquietante para pensar o tema. No décimo episódio da minissérie “Decálogo”<sup>2</sup>, 1989, o cineasta Krzysztof Kieslowski narra a história de dois irmãos que recebem uma valiosa coleção de selos. O valor (simbólico e financeiro) desta herança não é compreendido senão gradualmente ao longo da narrativa, atrelado a uma (igualmente gradual) experiência de abertura a um contexto até então inaudito. Os dois irmãos percebem que a coleção é um mundo à parte, confrontando-os com o que era até então suposto desperdício de recursos e distância afetiva do pai. Ao mesmo tempo, a entrada neste universo mobiliza intensidades, desejos e empenhos, gerando/absorvendo esforços de forma aparentemente inesgotável.

A coleção é compreendida atravessando o percurso do pai, acessado não apenas pelos objetos, mas sobretudo através de um diário, cuja narrativa fragmentada aponta pistas, indícios e uma série de observações mais ou menos cifradas acerca dos selos que possui e/ou deseja possuir.

No final tragicômico do filme, podemos aferir que perder os objetos da coleção não implica necessariamente em perder a herança da coleção, se esta for compreendida como uma prática, um processo de imersão e obsessão. Os objetos da coleção são importantes, o que é evidente na desmedida de, para obtê-los, abrir mão de um rim, mas por um sentido que não lhe é intrínseco ou objetivo. Trata-se de um sentido próprio que o colecionador percebe/constrói e que não é compartilhável senão neste conjunto intrincado e misterioso que é a coleção. A continuidade, ou antes, o desejo de continuidade da coleção se insinua: Jerzy e Artur compram, separada e desavisadamente os três mesmos banais selos correntes nos correios: uma série.

A coleção não equivale à soma dos objetos que a constitui<sup>3</sup> e seu sentido não reside (ou se restringe) em cada elemento. Assim como João Cabral de Melo Neto aponta o isolamento estanque da palavra na “situação dicionária”, é importante pontuar que a coleção não é um

1 João Cabral de Melo Neto, “Rios sem discurso”, in *A educação pela pedra* (Lisboa: Cotovia, 2006), 70-71.

2 A minissérie foi produzida para a televisão polonesa e o 10º episódio refere-se ao mandamento cristão de não cobiçar as coisas alheias. Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz, *Decalog – Dziesięc*, minissérie TV. Dirigido por Krzysztof Kieslowski (Polónia: Sender Freies Berlin; Telewizja Polska, 1989).

3 Susan Pearce, “The urge to collect”, in *“Interpreting Objects and Collections”*, ed. Susan Pearce (London, New York: Routledge, 1994), 159.

poço, difere do dicionário na medida em que envolve uma singular relação de proximidade e separação, um processo e uma temporalidade (de sua formação e continuidade) e uma construção de sentido mediante a seleção/ordenação dos objetos.

Neste sentido, a coleção é uma relação, não circunscrita a uma definição estanque. Walter Benjamin se debruçou sobre a coleção<sup>4</sup>, inclusive como colecionador de livros (advertindo que “no fundo, está falando só de si”<sup>5</sup>), atentando para o sentido dialético que a coleção confere aos objetos. A relação com os objetos não está exclusivamente pautada na posse ou uso, mas envolve a materialidade dos objetos e a montagem específica que é a coleção, em que a potência singular de cada elemento se articula com o sentido deste “círculo mágico” que os conecta.-

Georges Didi-Huberman aponta que a abordagem de Walter Benjamin sobre a memória, a coleção, a história e as imagens reside em “uma prática materialista, no sentido em que deixa às coisas a sua anônima soberania, a sua profusão, a sua irreduzível singularidade. Mas é ao mesmo tempo uma atividade psíquica, onde o inventário razoado dá lugar à associação, à anamnese, à memória, à magia de um jogo muito ligado à infância e à imaginação”<sup>6</sup>.

A oposição irresoluta e não-apaziguadora que Didi-Huberman percebe na concepção benjaminiana a afasta de abordagens trans-históricas ou psicologizantes, assim como das análises disciplinares ou tipológicas exclusivamente centradas nos objetos. As coleções (no plural, uma vez tomadas suas radicais diferenças) correspondem a um fenômeno profundamente histórico, sinaliza Douglas Crimp, estando atreladas a conjunturas sócio-políticas e econômicas específicas<sup>7</sup>. Não são, entretanto, apenas respostas condicionadas às circunstâncias, mas comportam diferimentos e/ou reificações tanto nas condições intencionais de produção/formação da coleção quanto nas abordagens posteriores.

Susan Pearce aponta que embora tradicionalmente baseado em tipologias disciplinares, estilísticas, biográficas e/ou cronológicas, o estudo sobre as coleções comporta uma tripla dimensão: prática, incluindo a relação com contexto social (e não como seu reflexo passivo); poética, assimilando as implicações simbólicas e, finalmente, política, enquanto negociação de modelos e valores, considerando assim o próprio estudo da coleção como projeto político<sup>8</sup>.

A coleção é pensada como um *topos*, no sentido que a palavra comporta de constituir simultaneamente um lugar e um discurso<sup>9</sup>. Criada especificamente para a reunião dos elementos colecionados, a coleção como lugar/discurso os relaciona mediante uma ordem

---

4 Sobre o tema: Walter Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o Colecionador”, in *Rua de mão única, Obras Escolhidas II* (São Paulo: Brasiliense, 1987); “Coleção”, in *Passagens* (Belo Horizonte: UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007) e “Historia y Colecionismo: Edward Fuchs”, in *Discursos Interrumpidos* (Madrid: Taurus, 1973).

5 Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”, 227.

6 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou A Gaia Ciencia Inquieta* (Lisboa, KKYM+EAUM, 2013), 70.

7 Douglas Crimp, *Sobre as ruínas do museu* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), 197.

8 Susan Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the Europe Tradition* (London: Routledge, 1995).

9 Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981); Graham Allen, *Roland Barthes* (London: Routledge, 2003), 104.



particular, que atravessa e diverge das relações de uso ‘normais’. A coleção constitui um lugar para os objetos (não apenas físico, mas envolvendo práticas e relações contextuais) e, ao mesmo tempo, constrói um lugar a partir deles, cujos sentidos tanto impulsiona a coleção como dela resulta. Esta ordenação de mundo é o motor e o resultado da coleção, envolvendo os objetos, suas memórias e marcos discursivos.

O verbete coleção da publicação “Conceitos-chave de Museologia”, formulada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), a define “como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (...) que um indivíduo ou estabelecimento se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada”<sup>10</sup>. Destacando a coleta seletiva e intencional para a formação de um conjunto coerente e significativo, o ICOM apresenta neste contexto três distintas conotações de coleção: a) fonte e resultado de um programa científico, distinto da mera acumulação como tentativa de diferenciação do arquivo e da coleção particular; b) ênfase nos objetos materiais e sua desvinculação (permanente ou temporária) do sistema uso e atividades econômicas; c) uma definição recente e abrangente, que inclui coleções particulares e de museus, engloba objetos materiais e imateriais, reunidos em um conjunto de forma intencional, segundo uma lógica, embora sem perder a qualidade individual dos objetos<sup>11</sup>. Essa última acepção responde aos “novos desafios” trazidos pela etnologia, antropologia e arte contemporânea (notadamente através de performances, gestos e instalações efêmeras)<sup>12</sup>, cujo tema será abordado particularmente nos estudos de caso desta pesquisa.

Susan Pearce sublinha a complexidade do processo de colecionar<sup>13</sup>, argumentando que os esforços de definição demonstram os modos como a coleção foi abordada e igualmente suas limitações e possíveis objeções frente à diversidade de coleções e suas características específicas. Evitando propor uma nova definição, Pearce elenca algumas “características úteis” derivadas de diferentes acepções para pensar a coleção<sup>14</sup> – estrutura fragmentada e não totalizante também adotada neste capítulo.

No contexto da coleção “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do

---

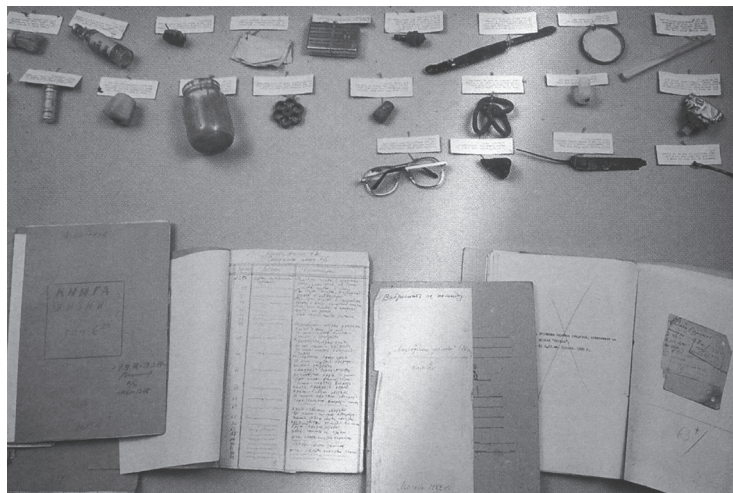
10 André Desvallées e François Mairesse, ed., *Conceitos-chave de Museologia* (São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013), 32.

11 Desvallées e Mairesse, ed., *Conceitos-chave de Museologia*, 35.

12 As práticas e coleções dessas áreas incitam novos dispositivos para aquisição, documentação (o processo de coleta se torna imprescindível para pesquisa e comunicação), atribuindo uma dimensão secundária para a composição material. Ibid., 34-5.

13 A autora defende que “collecting is too complex and too human an activity to be dealt with summarily by way of definitions”. Susan Pearce, “The urge to collect”, 159.

14 Entre as definições elencadas pela autora, destaca-se: a coleta não utilitária, sobreposição do sentido representacional e relacional aos valores utilitários atribuídos em outros contextos (Durost), a subjetividade do processo de seleção e atribuição (Alsop), o caráter sistemático e ordenador (Aristides), a dimensão ativa e seletiva da coleção na agregação e relação dos objetos e a importância da interrelação entre os elementos (Belk). Pearce, “Urge to collect”, 157; Susan Pearce, “Collecting as medium and message”, in *Museum, Media, Message* ed. Eileen Hooper-Greenhill (London, New York: Routledge, 1999), 16.



32. Ilya Kabakov, "The man who never threw anything away", 1995

precipício"<sup>15</sup>, afirma Benjamin. Lidar com a desordem e a dispersão impulsiona a coleção<sup>16</sup>, processo que não se faz senão de forma dialética. Ao instituir uma nova ordem para/atraves dos objetos (seja a partir de um projeto científico ou afetivo), a coleção implica não apenas em articular semelhanças e diferenças dos elementos que a constituem, mas enfrentar os sentidos e critérios em que são pautados os sistemas ordenatórios.

O escritor Georges Perec adota uma barra (/) para simultaneamente separar, unir e fracionar os verbos pensar e classificar que intitulam seu livro "Penser / Classer"<sup>17</sup>. A presença da barra é comentada pelo autor através de uma série de interrogações que sinalizam a impossibilidade de desvincular (e, ao mesmo tempo, de tornar equivalentes) a construção de métodos de arranjo de um processo de pensamento<sup>18</sup>. Desdobrando o título em novas questões, Perec mantém a pergunta sem resposta e remete o pensamento ao impensado que o funda e o classificado ao inclassificável que se obstina em dissimular.

Observando as enumerações, listas e os peculiares modos que encontra para ordenar seus livros, o escritor frisa o caráter instável das classificações, invariavelmente oscilando entre a tentativa de dar sentido e coesão à fragmentação das coisas e a sua insistente e vertiginosa dispersão. Na constatação da multiplicidade das possíveis relações entre as coisas e de que nenhum critério é permanente ou verdadeiro, Perec discorre sobre o esforço incessante de reorganização do mundo, assinalando que o que não se encontra definitivamente provisório, é provisoriamente definitivo<sup>19</sup>.

No momento que os sistemas de ordenação e classificação são levados ao absurdo, vertigem ou exaustão, como a enciclopédia chinesa narrada pelo escritor Jorge Luis Borges que inquietou Michel Foucault, as instalações de Ilya Kabakov e as coleções de Bispo do Rosário,

15 Benjamin, "Desempacotando minha biblioteca", 228.

16 Benjamin, *Passagens*, 245.

17 Georges Perec, *Pensar/Classificar* (Barcelona: Gedisa, 2001).

18 Perec, *Pensar/Classificar*, 109-110.

19 Ibid., 33.



33. Ilya Kabakov, "Incident at the Museum or water music", 1992

ou são desafiados pela aproximação crítica e desconcertante do díspar, como nas montagens de Jean-Luc Godard ou Aby Warburg, problematiza-se os próprios sistemas, desnaturalizando e colocando-os em dúvida.

O que não 'cabe' num dado discurso por sua dimensão escapadiça ou pela indecidibilidade entre múltiplas categorias em função da confluência de aspectos diversos num mesmo elemento – como um ornitorrinco para a taxonomia<sup>20</sup> – desestabiliza os modos instituídos de colecionar, pensar, classificar. Tomando a reflexão de Foucault<sup>21</sup>, para além do estranhamento e do absurdo, trata-se de questionar o próprio *topos*, desmontando e corroendo sua estrutura supostamente natural/estável.

Didi-Huberman chama atenção para as potências das montagem e da imaginação, assinalando que a "desordem só é desrazão para quem se negue a pensar, a respeitar, a acompanhar de certo modo a fragmentação do mundo"<sup>22</sup>. A tentativa de diferenciação entre o museu iluminista e o gabinete de curiosidades, o arquivo e a coleção reflete algo da tentativa de diferenciação entre um projeto racional, científico, ordenado e o caráter de desestruturação da imaginação. A demanda por critérios supostamente coerentes e a hegemonia de um único critério choca-se com suas próprias limitações diante do heterogêneo, das múltiplas narrativas e reduz o diverso a uma abordagem inevitavelmente parcial.

O pesquisador Raúl Antelo mobiliza a relação benjaminiana entre o passado e o presente (a escavação, o lampejo intempestivo) e a acumulação de força do objeto que apela ao colecionador para repensar o museu, convocando a noção de objeto-resíduo<sup>23</sup>. Antelo propõe

20 Maria Esther Maciel, "Poéticas do inclassificável", *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* v.15 (2012): 155. Também disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393>.

21 Michel Foucault, *As palavras e as coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (São Paulo: Martins Fontes, 2000), IX-XIII.

22 Didi-Huberman, *Atlas*, 49-50.

23 O autor também discorre sobre o potencial inoperante que a poeira aponta (o informe em Georges Bataille e a contestação da primazia retiniana em Marcel Duchamp). Raul Antelo, "Coleções anestésicas, séries de-coloniais" (palestra proferida no Seminário Internacional Poéticas do Inventário - Coleções, listas, séries e arquivos na cultura contemporânea, Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de Stanford, 2 jun. 2006).



34. Tacita Dean, "Four, Five, Six and Seven Leaf Clover Collection"

deslocar o caráter de exceção e exemplaridade das obras, o papel de reunir, conservar, condensar e expor 'tesouros' que o museu se atribui e o sentido patrimonialista da coleção para enunciados e imagens atreladas à experiência e duração<sup>24</sup>.

Pensar o museu como o lugar residual implica indagar as formas de sobrevivência<sup>25</sup> e o endereçamento ao porvir, interrogando as acepções de sobras e tesouros e apontando o duplo estatuto do vestígio, como aquilo que não corresponde ao emblema de uma conquista, como aquilo que resistiu a um processo destrutivo: o que sobreviveu.

Beth Lord contesta a suposta coesão da coleção, tomando o museu como lugar para a construção de séries nômades e descontínuas, articulações provisórias e instáveis de "puzziling things"<sup>26</sup>. A autora critica os modelos platônicos e hermenêuticos que nortearam o museu do século XX, pautados na continuidade histórica e conceitos estáveis que consideram o objeto como exemplar e o passado como fixo<sup>27</sup>. Retirando do objeto colecionado/exposto o papel de evidência, ilustração ou ferramenta de conhecimento/memória, a autora refuta o sentido de reconhecimento e reiteração de uma narrativa previamente construída<sup>28</sup>. Para Beth Lord, a tarefa do museu reside construção de diversas séries que não se fixam e tampouco se estruturam hierarquicamente, explorando a complexidade e multiplicidade de encontros entre os documento que se conectam em relação horizontal, se desdobram, proliferam e

24 Antelo, "Coleções anestésicas".

25 O termo sobrevivência (*nachleben*) de Aby Warburg é retomado por Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, comportando dificuldades conceituais de tradução (que não serão aqui discutidas). Optou-se por seguir a referência de Didi-Huberman como sobrevivência, destacando que conceito não se refere a nenhuma forma de essência ou evolução, mas compreende as formas artísticas como portadoras de um tempo heterogêneo, opostas a continuidade linear histórica. Georges Didi-Huberman, *Ante el Tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996).

26 Como Raúl Antelo, a análise de Beth Lord é ancorada na noção deleuziana de "sintaxe renovadora de uma série basicamente nômade e sem lugar determinado". Beth Lord, "From the document to the monument. Museums and the philosophy of history", in: *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*, org. Simon J. Knell et al. (London, New York: Routledge, 2007).

27 Lord, "From the document to the monument", 361.

28 Diferentemente de Lord, a presente pesquisa não toma a memória como reconhecimento mas, referenciando Benjamin e Didi-Huberman, como operação crítica e dialética, sem a confinar numa concepção temporal linear.



35. Raquel Stolf, "Algo de áudio", 2000-9, instalação (coleção de lacres e proposição sonora)

dispersam.

A componente temporal é incontornável considerando-se a coleção como um processo, uma ação de coleta, acumulação e articulação, que lida com a recorrência e a exceção. Considerando que a coleção não se forma passiva ou entropicamente, este processo envolve uma procura, no que ela mobiliza de acaso, atenção e investimento.

Quando desvencilha-se da tarefa de enumerar com "aparente objetividade e realismo" as peças, divisões ou história de formação da coleção, Benjamin afirma visar algo "algo menos oculto, mais palpável": "uma ideia sobre a arte de colecionar mais do que sobre a coleção em si"<sup>29</sup>. Benjamin argumenta que a percepção e memória do colecionador, o duplo movimento de encontro e procura entre as coisas e o sujeito, assim como a alteração do conjunto por cada nova peça, evidencia o "fluxo contínuo", conferindo à coleção o estatuto de uma experiência que se constrói no tempo e que "nos concerne"<sup>30</sup>.

O objeto colecionado não é suporte passivo de um sentido intrínseco e tampouco inteiramente extrínseco. A coleção aciona uma operação entre a irredutibilidade dos objetos, sua interpelação, narrativas e ressonâncias no conjunto, instaurando uma relação necessariamente fendida entre o excesso e a ausência de sentido<sup>31</sup>.

Nesta dimensão processual, atenta-se para a construção do sentido (como motor e resultado) da coleção. A aparente semelhança de trevos de quatro folhas ou lacres brancos colecionados pelas artistas Tacita Dean e Raquel Stolf sinaliza que o sentido da coleção não reside intrinsecamente em cada objeto (trevó ou lacre), mas na acumulação do quase-mesmo, nas diferenciações "*infra-mince*"<sup>32</sup> e circunstâncias de encontro. Em contraponto à singularidade de cada encontro e a sua indefectível incompletude, a coleção também ressalta o potencial de constituir séries.

29 Benjamin, "Desempacotando minha biblioteca", 227.

30 Além de destacar o caráter tátil (em detrimento da preponderância óptica) na percepção do colecionador, Benjamin discorre sobre o duplo movimento de encontro e procura, em que as coisas "vão de encontro" ao colecionador. "Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo." Benjamin, *Passagens*, 240.

31 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 1998).

32 O termo refere-se a percepções ínfimas (a diferença entre objetos produzidos em fábrica, o calor no assento depois que uma pessoa levanta-se, p.ex.) e envolve um estado, espaço ou intervalo imensurável, que impede sua instrumentalização ou objetificação. Marcel Duchamp, *Notas* (Madri: Tecnos, 1989).



A atenção às sutis diferenças e procura pelo que as conecta e as faz repetir atrela percepção e memória no processo do colecionador. A artista Roni Horn afirma que duas formas, por definição, não podem ser idênticas. Se a realidade é sempre contingente e apreendida pelo/no sujeito, a experiência não se repete duas vezes, pois a segunda difere (ao somar) à percepção da primeira. Ao apressadamente tomá-los por iguais, ignora-se que o encontro com cada objeto os difere, somando e engendrando experiências diferentes, num espaço-tempo intersticial que não acolhe apenas redundância, mas acumulação<sup>33</sup>.

A memória é moldura e alicerce da coleção<sup>34</sup>, na medida em que agrega os significados da história do ingresso e da relação acionada com os demais objetos colecionados. Assim como os critérios de classificação comportam fissuras, também os valores são desestabilizados em função daquilo que se coleciona e da atribuição de valores que desencadeia<sup>35</sup>.

Benjamin pontua que “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto ela percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente, torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. (...) colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade, a mais resumida’”<sup>36</sup>. O trabalho da memória, entretanto, para Benjamin não constitui uma rememoração de um passado estático, finalizado e passível de ser integralmente acessado. O processo da coleção e de sua reflexão implica a posição dialética entre proximidade e distância, materialidade e articulação afetiva/discursiva, anacronismo entre observador e objeto<sup>37</sup>.

A transmissibilidade de uma coleção é seu traço distintivo<sup>38</sup>, afirma Benjamin, comentando a atitude de responsabilidade com os objetos e seu legado. Retomando a herança de selos dos personagens de Kieslowski, a discussão da coleção comporta os objetos colecionados, processo de formação e também as condições de sua transmissão.

Jeanne Marie Gagnebin<sup>39</sup> acrescenta à desconfiança benjaminiana em relação a cultura

---

33 No trabalho “*Piece for two rooms*” Horn apresenta dois objetos aparentemente idênticos em duas salas distintas, sublinhando que a experiência na primeira sala é única e irreversível enquanto a segunda está inevitavelmente vinculada à primeira, pela memória. Ao impedir a visão simultânea dos dois objetos ao mesmo tempo, explora o espaço-tempo *entre* o que se acaba de ver e a expectativa [decepcionante, talvez] do que ainda se vai ver. Lynne Cook et al., *Roni Horn* (London: Phaidon, 2000).

34 Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”, 228.

35 Benjamin relata o entusiasmo do colecionador Pachinger, conhecido pela coleção de coisas apócrifas, ao encontrar no chão uma passagem de bonde com erros de impressão que circulava por poucas horas. O autor também aproxima a coleção da relação do homem medieval com as coisas, anterior à produção em massa dos objetos, a partir da análise de Huizinga sobre os testamentos que listavam em detalhes os objetos mais ínfimos (um vestido, uma cama, a roupa de todos os dias). Benjamin, *Passagens*, 241-242; 245.

36 *Ibid.*, 239.

37 Didi-Huberman, *O que vemos*; Didi-Huberman, *Ante el Tiempo*.

38 Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”, 234.

39 Jeanne Marie Gagnebin, “Documentos da cultura/documentos da barbárie”, *Ide psicanálise e cultura* v.31 n.146 (2008): 80-82, Também disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso)



hegemônica (a cultura como testemunho da barbárie<sup>40</sup>), a potência da cultura como questionamento das formas hegemônicas, analisando um trecho menos comentado do autor: “como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade e retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas [as manifestações culturais] porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes”<sup>41</sup>.

Criticando a concepção de cultura como inventário ou acumulação de objetos preciosos, Benjamin chama atenção para as condições éticas, políticas e históricas de sua transmissão, num esforço por “dessubstancializar” a cultura e tomá-la como relação dinâmica, crítica e interpelativa entre o passado e o presente<sup>42</sup>. Sem estabelecer origens ou semelhanças com o passado na manutenção dos cânones dominantes, Benjamin defende a transmissão<sup>43</sup> como ato, compromisso e potência, assinalando a possibilidade do passado interpelar o presente de forma intempestiva a partir daquilo que resta (recalcado, segundo Freud ou esquecido, segundo Marcel Proust<sup>44</sup>). Trata-se de tornar o presente apto a acolher o passado para questionar as narrativas enrijecidas e reinterpretar sua história e o tempo presente, numa noção de memória como experiência de mútua interpelação.

Considerando que os objetos do passado não estão empilhados em depósitos, nem o passado está terminado, a leitura de Benjamin por Gagnebin propõe a discussão de outros sentidos do passado, pensando um presente “que poderia ser diferente” no questionamento e confronto com a “linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico”, que reforça as premissas ideológicas vigentes<sup>45</sup>.

Nessa potencialidade do que não foi e do que pode ser, no compromisso com o porvir, a coleção e o arquivo são tomados extensivamente “como sistema que governa a aparição de declarações”, que estruturam os termos do discurso e igualmente limitam o que pode ou não ser pronunciado em dado contexto<sup>46</sup>. Hal Foster propõe pensar a “estrutura-memória” produzida na relação entre a prática da arte moderna, a história da arte e o museu, a partir da dialética entre reificação e reanimação<sup>47</sup>. Para o autor, a função mnemônica do museu

---

40 Walter Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas I* (São Paulo: Brasiliense, 1987); Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (São Paulo: Boitempo, 2005).

41 Benjamin citado por Gagnebin, “Documentos da cultura” e Löwy, *Walter Benjamin*.

42 Gagnebin, “Documentos da cultura”, 81.

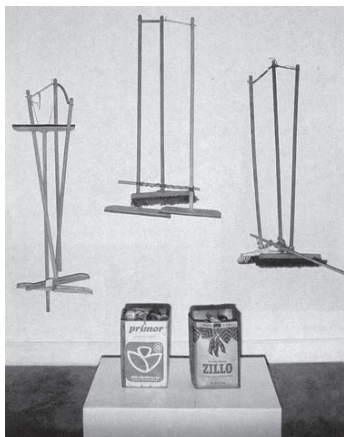
43 A opção por traduzir a palavra *überlieferung* não como “tradição” mas “transmissão” ressalta o processo histórico concreto, material envolvido e os modos de recepção, resistência ou perseverança. Ibid.

44 Freud e Proust são referências fundamentais no pensamento de Benjamin contribuindo para “uma outra relação com a memória: a temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferenciado de uma anterioridade que precede o presente na linha monótona da cronologia: ao contrário, momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque são separados, portanto ‘distantes’, se interpelam mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal”. Ibid., 81.

45 Ibid., 81.

46 Hal Foster, “Arquivos da Arte Moderna”, *Arte e Ensaios* n.19 (2009): 183. Também disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Hal\\_Foster.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf)

47 Foster analisa as reflexões de Baudelaire e Manet, Proust e Valéry, Panofsky e Benjamin (e também Malraux), como pares canônicos da reflexão sobre a memória e museu na modernidade. Tomando-os, ele adverte, como “escombros a revirar” e não “barreiras a derrubar”, Foster afirma o museu como lugar simbólico onde a tradição é trabalhada. Foster, “Arquivos da Arte Moderna”, 186.



36. Arthur Bispo do Rosário, "Objetos de Limpeza", s.d.

moderno é deslocada para o arquivo digital e o museu assume-se como lugar exclusivamente visual, através da exposição e arquitetura, cuja imagem conecta marca e capital, dissociado da memória. A exposição não se presta a tarefa da memória mas seu valor de exibição e de troca "são priorizados como nunca antes: hoje o museu exhibe acima de tudo é seu próprio valor de espetáculo, atração e reverência"<sup>48</sup>.

A coleção opera por reunião e separação<sup>49</sup>, afastando o objeto da dinâmica contínua dos usos e transformações. O sistema criado pela/na coleção des/re-contextualiza o objeto e estrutura relações "diametralmente oposta à utilidade"<sup>50</sup>. Fora do contexto funcional, o objeto colecionado passa a integrar e participar de outro contexto, não necessariamente definido por isolamento. Maria Esther Maciel aponta, por exemplo, que os objetos utilizados por Bispo do Rosário, perdem seu caráter funcional, mas não deixam de se referir a este contexto, uma vez que os objetos utilizados, como baldes, vassouras, latas de óleo e produtos de limpeza, referenciam o mundo do consumo e do descartável e dão inteligibilidade para a experiência de um ex-empregado doméstico<sup>51</sup>. Retiradas da rotina funcional, as coisas (até então anônimas e descartáveis) ingressam num espaço de subjetividade, problematizando a funcionalidade que instrumentaliza os sentidos dos objetos<sup>52</sup>.

Sobre a exclusão das relações de uso pelo colecionador (que enxerga os objetos diferentemente de um proprietário profano), Benjamin sinaliza a coleção de livros, que não necessariamente os desvincula do contexto funcional<sup>53</sup>. Assim como o colecionador de livros segue usando-os, podemos por extensão pensar no estatuto da obra de arte em uma coleção, dadas as complexidades das relações de uso/função em arte e especificamente de pertencimento da arte moderna ao museu<sup>54</sup>.

48 Ibid., 190.

49 Benjamin explora as palavras *sammeln* (coleccionar) e *versammkung* (reunião, de coisas colecionadas), como o chamado das coisas à reunião. Benjamin, *Passagens*.

50 Ibid., 239.

51 Maria Esther Maciel, *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas* (Rio de Janeiro: Lamparina, 2004), 19.

52 Aline Dias, "Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos" (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009), 230-1.

53 Benjamin, *Passagens*, 241.

54 Foster, "Arquivos da Arte Moderna".

A “expectativa de encontrar”<sup>55</sup> que move colecionador e investigador, para o escritor Gonçalo Tavares implica atividades voltadas para direções temporais opostas (investigação voltada “para o que ainda não existe” e coleção “para o que já existe”). Entretanto, sublinhando que “coleccionar é também investigar”, o autor pondera que “talvez a diferença seja: coleccionar é por lado a lado coisas semelhante e investigar coisas diferentes. Ou aparentemente. Coleccionar ligar por semelhança, investigar, ligar por diferenças”<sup>56</sup>.

Precisar onde as aparentes semelhanças diferem, procurar semelhanças nas mais evidentes diferenças instabiliza a distinção entre as atividades de investigar e colecionar. Do mesmo modo que as direções temporais se implicam mutuamente, também o colecionador, como o investigador (ou escritor ou artista) pode “voltar-se para o que ainda não existe” e introduzir novos colecionáveis, considerando que também a coleção nutre-se do que ainda não foi encontrado.

Retomando a condição porosa e instável de artista-pesquisador como lugar de enunciação<sup>57</sup>, nesta Tese, investigadora também percebe-se colecionadora, incluindo no processo de pesquisa a coleta e articulação de experiências no lugar “infra-ordinário”<sup>58</sup> dos museus pesquisados e nos limiares do próprio trabalho de investigação. Uma coleção de fotografias antecede o discurso textual de cada capítulo, explorando aquilo que encontra-se discreta e obliquamente no limiar do *topos* da investigação. A partir das reiteradas visitas aos museus (museus visitados repetidas vezes, museus onde entra-se por primeira vez) o conjunto de imagens intitulado “Lição de casa: museus” atenta para o que não é destacado (pelo museu, pela pesquisa): entrevendo o que está do lado de fora (uma casa, dois pássaros, um guindaste percebidos por uma fresta da janela) e dentro (a presença dos guardas, sua ausência nas cadeiras)<sup>59</sup>. Equilibrando-se na linha fina que separa colecionar e coletar<sup>60</sup>, distinção que não é estanque nem definitiva, por vezes estabelecida mediante tardia atribuição, a coleção se estrutura na coleta, percebendo recorrências e diferenças, sem a ela se resumir.

A cineasta Agnès Varda assume o papel coletora na realização do documentário reflexivo “Les glaneurs et la glaneuse”, 2000<sup>61</sup>. Fazendo ressonância a coleta em diferentes instâncias artísticas e sociais (partindo de Milliet e dos catadores de batatas nas áreas rurais), tema abordado no filme, Varda ressalta a primeira pessoa implicada nas operações de coleta de imagens que o próprio filme articula: os recorrentes caminhões na estrada, de batatas em

---

55 Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano* (Florianópolis: UFSC, Casa da Palavra, 2010), 67.

56 Tavares, *Breves notas sobre as ligações*, 67-68.

57 Uma referência para os múltiplos papéis que o espectador assume : “The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker), Play Van Abbe Museum Part 4”, 2011, acesso 10 jan. 2015. [http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx\\_vabdisplay\\_pi1\[ptype\]=18&tx\\_vabdisplay\\_pi1\[project\]=753](http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=753)

58 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire* (Paris: Le Seuil, 1989).

59 Além das imagens, a produção artística inclui notas textuais, fragmentos de vídeos e áudios em processo. Comentados no Anexo final da pesquisa.

60 Pearce “The urge to collect”, 158.

61 Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*, documentário. Dirigido por Agnès Varda (França: Ciné Tamaris, 2000); *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, documentário. Dirigido por Agnès Varda (França: Canal+, Centre National de la Cinématographie, Ciné Tamaris, 2002).



37. Agnes Varda, "Les glaneurs et la glaneuse", stills de filme

forma de coração, das imagens dos catadores urbanos, das histórias relatadas.

A imagem fotográfica explorada neste Tese se relaciona particularmente com as noções de série e de coleção, contribuindo para um inventário exaustivo do mundo desde o século XIX, no formato do álbum ou do atlas<sup>62</sup>. O pesquisador André Rouillé observa que a repetição é o elemento fundador na série, enquanto os traços de semelhança participam da coleção de forma variável, em consonância com os critérios classificatórios adotados por cada colecionador<sup>63</sup>. A fotografia mobiliza procedimentos de repetição, seleção e acumulação que a situam no interior da série (como potencial criação de vistas semelhantes do mesmo objeto e a reprodução de uma mesma imagem) e da coleção (como instrumento de coleta e objeto de coleção)<sup>64</sup>.

A coleção, como os *souvenirs* de viagens, mobiliza o desejo de trazer as coisas para o espaço particular, não apenas enquanto desejo de projeção do sujeito nas coisas mas também a insistência para colocá-las em sua escala e espaço. Como assinala Benjamin: “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)”<sup>65</sup>. Ao acolher coisas grandes em nosso espaço, Benjamin destaca que “não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida”<sup>66</sup>.

O trabalho “Found Gigi”<sup>67</sup>, de Tacita Dean consiste em um conjunto de quatro cartões postais do Rio de Janeiro, da década de 20. A artista relata o encontro com o primeiro postal e o modo como o desenho de um pequeno personagem sobre a imagem, acompanhado da enunciação: “Gigi” lhe chama atenção e motiva a insólita procura por outros postais endereçados a mesma destinatária.

Na experiência de procura e encontro com os postais na profusão dispersiva dos mercados de antiguidades, a atenção e o tempo dispendido para “enfrentar” as caixas desordenadas, Dean investe de significados a experiência com o que encontra. Sem obliterar o que escapa das relações entre as duas pessoas desconhecidas, o trabalho atenta para o que resta, afirmando sua inacessibilidade e distância. O critério que norteia a busca não reside em nada convencionalmente importante: trata-se de procurar outros desenhos de Gigi, de forma deliberadamente intuitiva, afetiva e arbitrária, na medida de qualquer coleção.

Este trabalho sinaliza que as coleções contribuem não apenas para a reificação mas também propõem desvios no valor correntemente atribuído. Em “Atos da fala”, a artista Rivane Neuenschwander reúne uma série de pequenos objetos-situações. São pequenas esculturas,

---

62 Enquanto o álbum tem como referência Malraux (André Malraux, *O Museu Imaginário* (Lisboa: Edições 70, 2000), o atlas é abordado por Didi-Huberman, *Atlas*. Ver crítica a Malraux em Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire* (Paris: Hazan, Musée du Louvre, 2013).

63 André Rouillé, “Collection, série”, *La recherche photographique* v.16 (s/d).

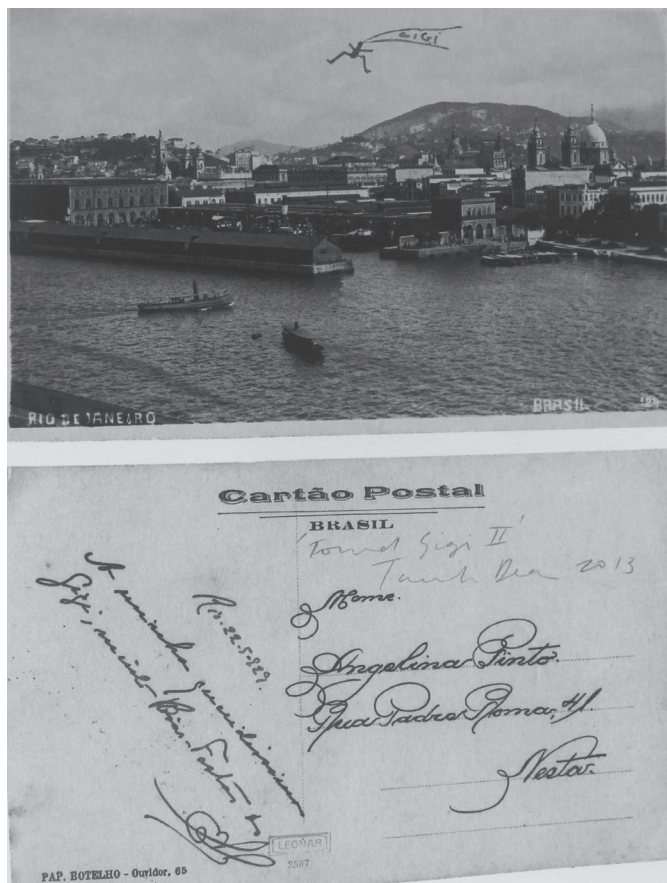
64 Rouillé, Rouillé, “Collection, série”.

65 Benjamin, *Passagens*, 240.

66 Ibid.

67 Rina Carvajal et al. *Tacita Dean - A medida das coisas* (São Paulo: IMS, 2013) 82-5. Observar que em língua portuguesa, o título é “Encontrando Gigi”, sugerindo outra acepção temporal, uma vez que a forma verbal no gerúndio aponta a ação passada mas inacabada, em curso.





38. Tacita Dean, "Encontrando Gigi", 2014

feitas dos mais precários materiais por não-artistas enquanto conversam, no contexto cotidiano das refeições. Num atravessamento não coincidente entre a fala e os gestos da mão, a artista coleta e cria um lugar para esses literais resíduos da fala, interrompendo seu descarte, "corrigindo" seu desperdício e invisibilidade<sup>68</sup>. As pequenas esculturas involuntárias são compreendidos (no título e no processo) como atos de fala, que acontecem na fala e dela criam sentido, assinalando que falar envolve não apenas o conteúdo da fala mas igualmente sua performatividade<sup>69</sup>. As coleções, do mesmo modo, compreendem esta dimensão performativa, pois coletam/agrupam e enunciam sua própria ação de colecionar, reiterando (ou instituindo novos) colecionáveis.

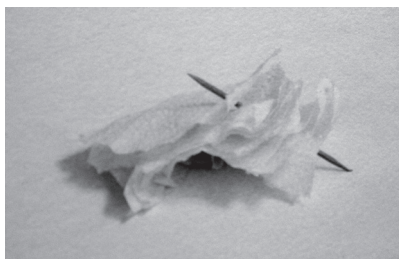
Apontando para a desestabilização do que é colecionável, no projeto intitulado "Assonâncias de silêncios – coleções", Raquel Stolf se propõe a colecionar silêncios. No paradoxo que insinua, a tarefa é repetida, no sentido que propõe Giorgio Agamben: gesto reiterado cujo fim é adiado interminavelmente antes de ser alcançado ou apreendido<sup>70</sup>. Indiscernível de sua

68 Acerca deste trabalho, o curador Paulo Herkenhoff comenta o modo como a "falta de destino social" desses pequenos objetos/situações parece "corrigida" pela artista. Paulo Herkenhoff, "Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras", in *Um dia como outro qualquer* Rivane Neuenschwander et al. (Nova Iorque: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010), 76.

69 A noção de performatividade elaborada por John L. Austin, *How to do things with words* (New York: Oxford University Press, 1965) é retomada na abordagem da arte contemporânea em autores como Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation" *PAJ – A Journal of Performance and Art* v. 28, n. 3, (set. 2006): 1-10; Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art. What performativity means in art* (Zurich: JRP / Ringier; Dijon: Les Presses du réel, 2010).

70 Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007).





39. Rivane Neuenschwander, "Ato da fala", detalhe  
40. vista da instalação na exposição "mal entendidos", MAM



circunstância, o silêncio norteia o processo, que implica em ouvir, gravar e editar os irrisórios decibéis dos intervalos ou fundos de nossas ações, incessantemente presente embora em baixíssima vibração. A acumulação não é apenas de arquivos de áudios, mas de percepções, uma vez que cada experiência não se reduz à repetição ou saturação, mas possibilidade de "adensar" a própria escuta que move/produz a coleção<sup>71</sup>.

A coleção não é necessariamente conservadora, argumenta Boris Groys, sublinhando que a concepção moderna de coleção constitui um lugar e participa no processo de instituição da produção artística<sup>72</sup>. Considerando que a qualidade estética não reside intrinsecamente na obra mas compreende sua inscrição institucional, ao construir um contexto de percepção, cada coleção acolhe e enquadra uma determinada produção de arte, afirma o autor.

Se a coleção "encerra a promessa de que os objetos serão conservados"<sup>73</sup>, não restringe-se a aquisição ou conservação do passado, mas aponta possibilidades para sua futura continuação. Boris Groys defende que determinadas estratégias colecionistas são imprescindíveis no contexto moderno/contemporâneo ao abrir perspectivas inéditas de legitimação e percepção: uma obra inovadora demanda um lugar para o que ainda não foi colecionado, instituindo novos colecionáveis. A subjetividade do colecionador é convocada a participar tanto da história da arte (regulando, reificando e/ou renovando o campo artístico) quanto da esfera econômica, onde a linguagem financeira é colocada a serviço da subjetividade das decisões que regulam a coleção<sup>74</sup>.

Da "impronunciada" relação entre coleção museológica, mercado econômico e consumo,

71 Raquel Stolf, "Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]" (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011).

72 Boris Groys, "Sobre o colecionismo na época moderna", in *Onnasch: aspects of contemporary art / aspectos da arte contemporânea*, ed. Mela Dávila (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Porto: Fundação de Serralves, 2001).

73 Groys, "Sobre o colecionismo na época moderna", 15.

74 A "mística reguladora do dinheiro" está ligada ao mascaramento (derivado da ausência) de valor intrínseco. Groys aponta as relações estéticas, ideológicas e econômicas, afirmando a crítica ao mercado como discussão estético-econômica não transparente porque possui um fundo ideológico. Vê a coleção como espécie de *buraco negro* econômico, que se infiltra na ditadura de um mercado unificado. Ibid., 18-19.

bem como as ressonâncias das decisões subjetivas de colecionadores privados nas práticas institucionais, Okwui Enwezor chama atenção para a crescente homogeneização das coleções em diversas instituições, o papel da elite que suporta o museu e a mediatização da função do acervo<sup>75</sup>.

Se, como Benjamin afirma, que pensar a coleção pública envolve aspectos “menos censuráveis” por sua dimensão social ou científica<sup>76</sup>, a institucionalização da coleção particular no espaço do museu aponta a opacidade e complexidade das dinâmicas que atravessam estas duas esferas. A calculada ausência de transparência dos museus pode ser exemplificada pelos incômodos trazidos pelas pesquisas de artistas como Michael Archer e Hans Haacke, exemplificadas respectivamente por “Untitled”, 1999, em que apresenta publicamente uma lista de *deaccessions* do Departamento de Pintura e Escultura da coleção no MoMA no período entre 1929-1998 e “Seurat’s “Les Poseuses” (Small Version), 1888-1975”, 1975, exibindo o histórico da procedência desta peça e explicitando as atividades socioeconômicas de seus proprietários anteriores<sup>77</sup>.

O discurso de autonomia e ênfase formal que suprime o contexto, as tensões sociais e, sobretudo, as implicações da própria operação de encontro com os objetos (e seu isolamento) na produção de sentido, persiste na estratégica omissão da história das coleções do museu, tanto no contexto das pilhagens imperialistas quanto no regime das corporações.

Assim como a reflexão de Groys (legitimando uma coleção privada) deve ter seu espaço de enunciação contextualizado<sup>78</sup>, devem ser também atentadas as inoperantes diferenciações entre coleções museológicas e privadas (quando estas se profissionalizam e antecipadamente se endereçam ao destino público). A aversão que Benjamin percebe em alguns colecionadores pelo museu<sup>79</sup> parece contrastar com a crescente “vocalização pública” reivindicada<sup>80</sup> por coleções privadas. O enaltecimento do sentido democrático do acesso às obras e sua inserção (de forma provisória ou permanente) em institutos próprios, fundações ou empréstimos e doações aos museus, notadamente conta com o apoio de recursos públicos. Neste contexto, oblitera-se o fato de que as escolhas e critérios de decisão sobre o que é colecionado permanecem no âmbito particular.

---

75 Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition” in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008), 227-8.

76 Por outro lado, o autor destaca que os colecionadores tem outra relação com os objetos, seja na originalidade com que os selecionam, seja no sentido de que o investem. Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”, 234; Benjamin, “Historia y Coleccionismo”, 131.

77 Kynaston McShine, *The Museum As Muse: Artists Reflect* (New York: Museum of Modern Art, 1999).

78 O texto de Groys é publicado no contexto do catálogo da exposição da coleção privada Reinhard Onnasch apresentada no Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001 com itinerância na Fundação de Serralves, 2002.

79 Benjamin, “Historia y Coleccionismo”, 130.

80 Ver: Patricia Phelps de Cisneros, “Colección privada, vocación pública” conferência, Fundación de Arte y Mecenazgo, CaixaForum Madrid, 13 out. 2011, CaixaForum Barcelona, 26 nov. 2012. Disponível em <http://vimeo.com/58662844>; <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/PPCisneros-Coleccion-privada-vocacion-publica-sintesi.pdf>

A reflexão de Jacques Derrida<sup>81</sup> acerca dos modelos do que é arquivado/arquivável contribui neste sentido, apontando que o grau de democratização não está ligado ao acesso do que integra o arquivo, mas ao poder de formação e controle do que se conserva e instituído.

A coleção envolve uma responsabilidade e a operação de guarda e conservação implica numa relação entre uso e duração, como assinala o poema “Museu” de Wislawa Szymborska: “Por falta de eternidade / juntaram dez mil velharias (...) A coroa sobreviveu à cabeça”<sup>82</sup>. Boris Groys indica que os custos de produção da obra de arte contemporânea (diminuídos em função da incorporação crescente de modos de produção não artesanais, terceirizados e de materiais pobres) são inversamente proporcionais ao aumento de despesas, profissionalização e complexidade da formação e conservação da coleção. A noção de dispêndio<sup>83</sup> oferece medida de valor na interdição do uso funcional, como parecem atestar a rara presença de roupas de trabalhadores nos museus<sup>84</sup>.

Na formação de coleções de materiais efêmeros e residuais e seu deslocamento para o espaço institucional, atenta-se para a dimensão de cuidado, a desestabilização do valor corrente, tomando a operação de guardar/recuperar como contraposição ao modo vigente de acelerada produção e ininterrupto descarte, menos como operação redentora e dócil adesão a um modo dominante, mas envolvendo o esforço por experimentar a instabilidade e complexidade da relação de resto, descarte, descuido<sup>85</sup>.

A coleção não é definida pelo aglomerado de peças, tampouco pela acumulação de obras, como foram comentadas respectivamente as coleções do Museu de Serralves<sup>86</sup> e a do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>87</sup>, casos de estudo abordados nos capítulos seguintes desta pesquisa. Os museus envolvem respostas circunstanciais na sua formação/planejamento e, nestes casos específicos, a preponderância de depósitos e doações que, de certo modo, contradizem as características de mobilização de desejo, procura ativa e seletiva que funda a coleção.

O museu organiza seu acervo em várias coleções – ligadas a procedência, ligadas a disciplinas – critérios “provisoriamente definitivos”, como aponta Georges Perec – tendo a percepção do contexto em que se formam as coleções e os dados contingenciais que a atravessam omitidos

---

81 Jacques Derrida, *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001).

82 A autora acrescenta sua “competição” com o vestido, que lhe adoraria sobreviver. Wislawa Szymborska, “Museu”, in *poemas* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011).

83 George Bataille, *A Parte Maldita - precedida de A Noção de Despesa* (Rio de Janeiro: Imago, 1975).

84 J. Kenyon, “Collecting for the twenty-first century” in *Collections Management*, ed. Anne Fahy (London: Routledge, 1995), 119-121. Também o observa Benjamin, citando Fuchs que comenta ver nos museus “suntuosos ropajes de los días de fiesta, y solo muy pocas veces un traje, generalmente raído, de las jornadas de trabajo.” Benjamin, “Historia y Coleccionismo”, 131.

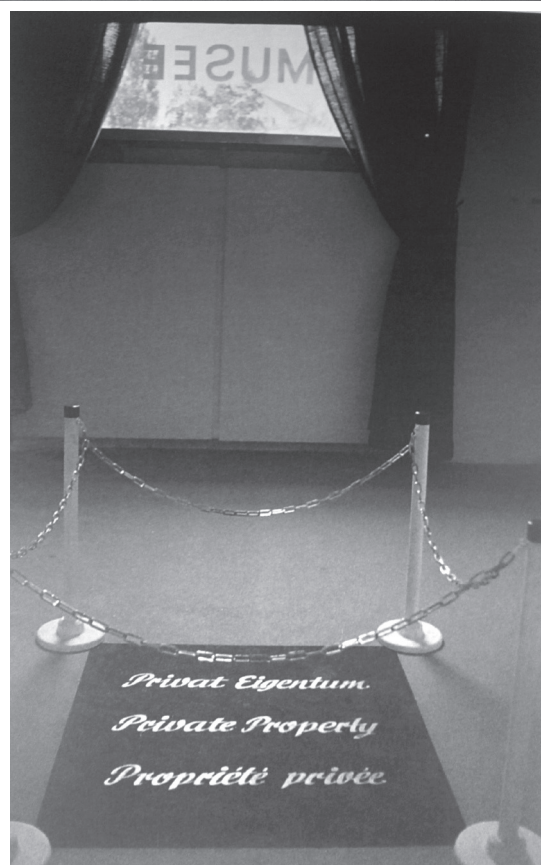
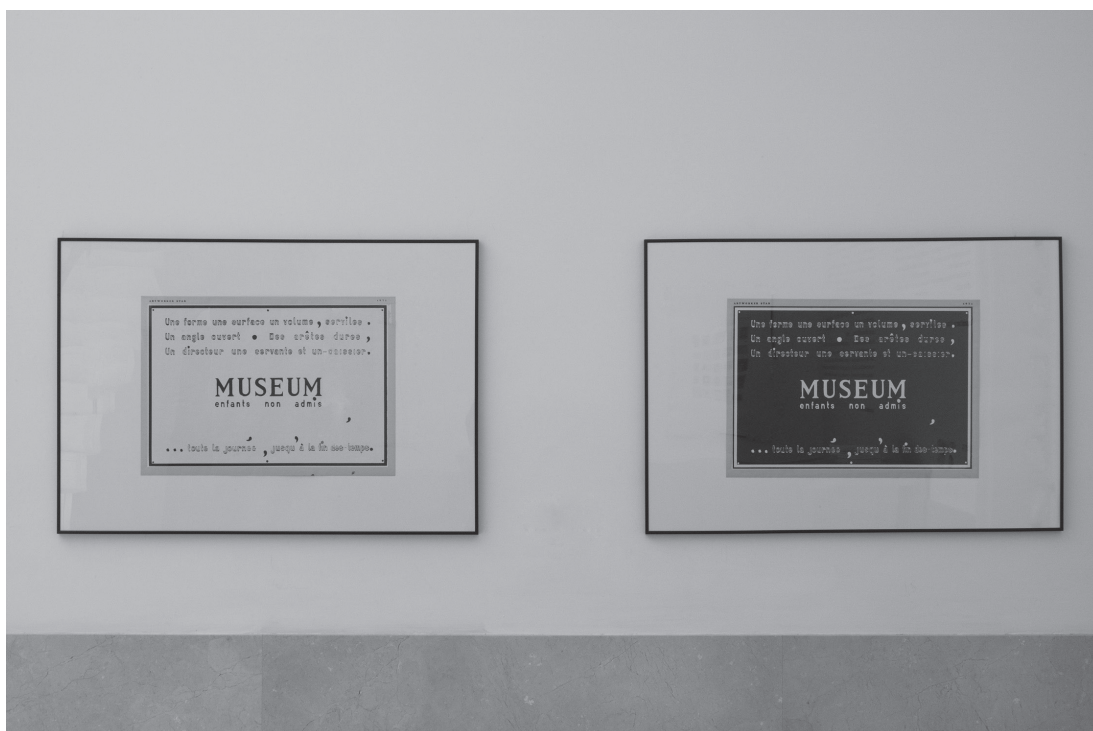
85 Dias, “marcas e restos”.

86 Vicente Todolí em entrevista a Delfim Sardo, “Um pé na terra e outro no universo” *Arte ibérica* ano 3, n. 24 (mai. 1999): 15.

87 A defesa de uma “coleção coerente” para o MAM-SP em oposição crítica ao crescimento acumulativo do acervo é apontada por Lourival Gomes Machado citado em Lisette Lagnado, “Is this all so... so... so... contemporary?” in *História e(m) Movimento*, ed. Annateresa Fabris et al. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008), 93-4.

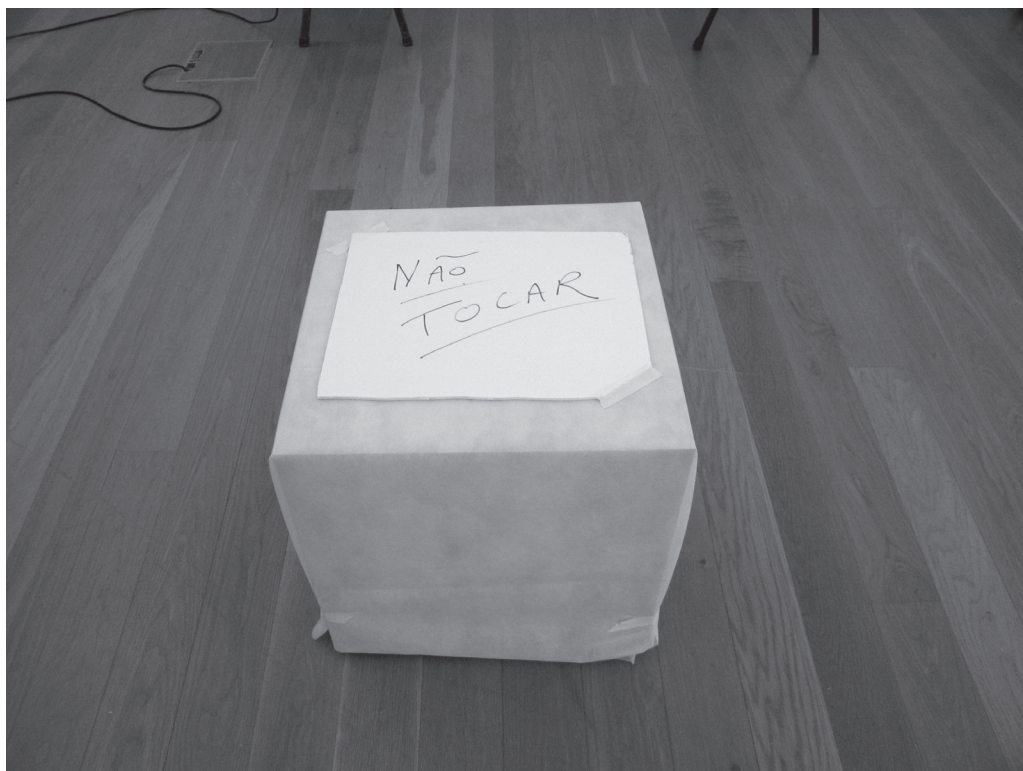
ou secundarizados no discurso institucional que neutraliza os conflitos e posicionamentos ao destacar peças exemplares e circunscrever a coleção em uma retórica de coesão e isolamento do seu contexto 'extra-artístico'.

A exposição pode ser pensada como uso da coleção no museu? Como o museu relaciona coleção e programa expositivo e que papel esta assume no museu de arte contemporânea? Como lidar com a singularidade e profusão dos trabalhos artísticos colecionados durante décadas, segundo circunstâncias e profissionais diferentes? Como estabelecer/perceber um conjunto coeso de 5.000 ou 2.900 obras sem questionar o desejo de coerência? Estas são as questões que norteiam os próximos capítulos da Tese e serão abordadas a partir das considerações precedentes acerca da coleção, tomada como *topos* (lugar e discurso), processo que impulsiona e da qual resulta a articulação das obras, encontrando na memória e na transmissão seu potencial crítico.



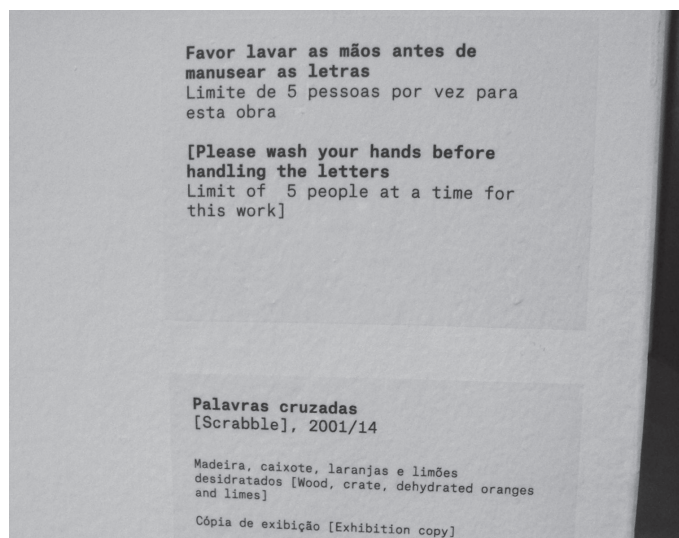
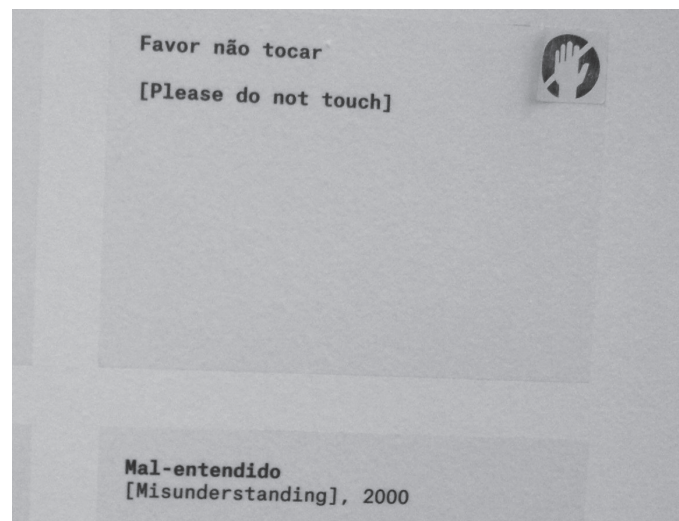
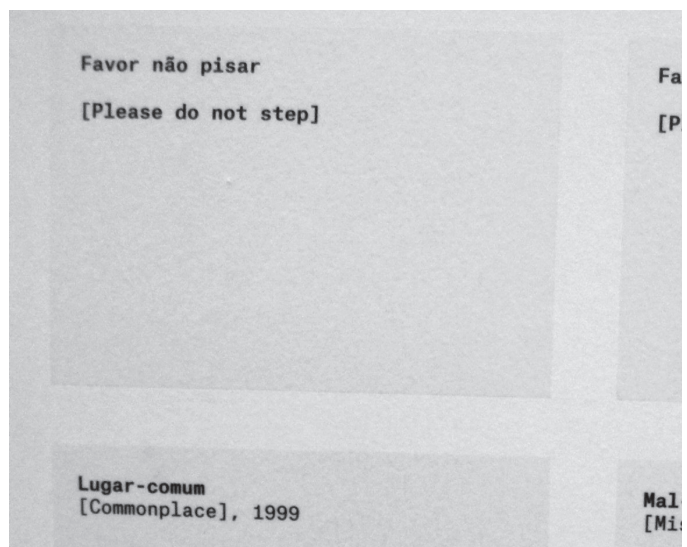
41. Vista da exposição “Livros e Materiais Efêmeros de Marcel Broodthaers + Museus e Arquitectura”, Museu de Serralves  
 42. Marcel Broodthaers, Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section d’Art Moderne, 1972, Documenta V, Kassel





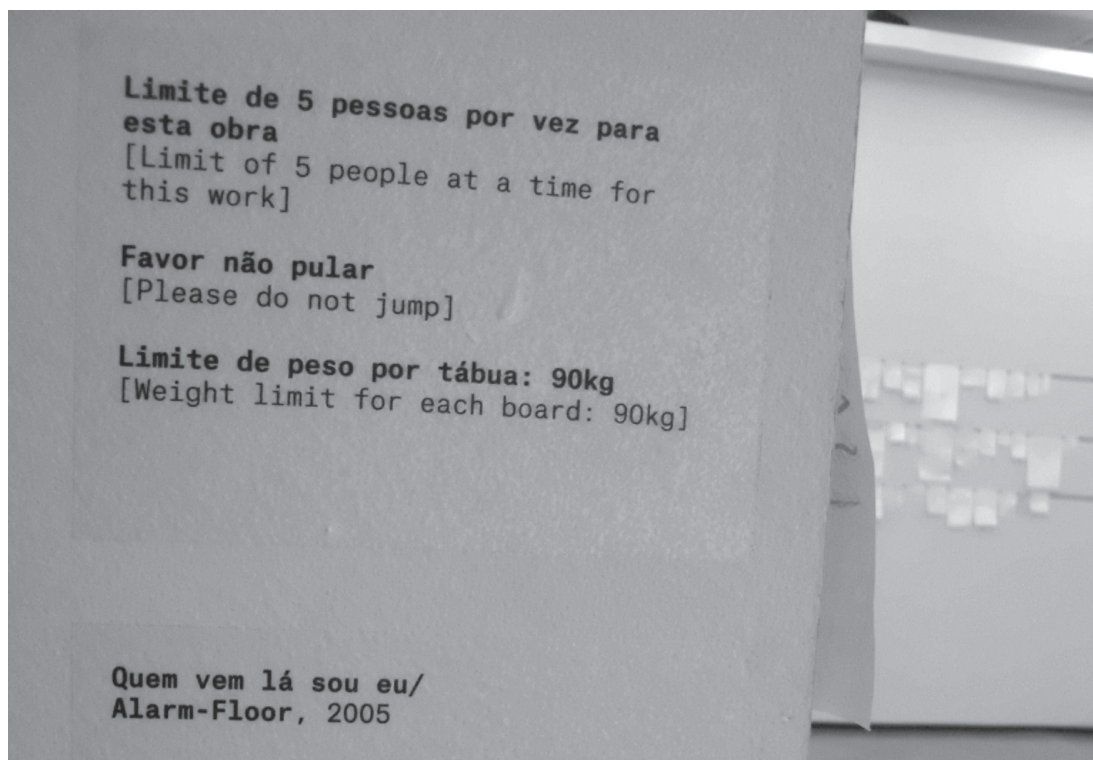
43. Vista de montagem (exposição individual Cildo Meireles), Museu de Serralves  
44. Detalhe sinalização da exposição, Museu de Serralves





45. Detalhe sinalização da exposição individual de Rivane Neuenschwander, 2014, no MAM-SP

## **1.2. O museu contemporâneo**



46. Detalhe sinalização da exposição individual de Rivane Neuenschwander, 2014, MAM-SP

*“Il faut tenir compte du fait que les salles e les objects d’art ne sont qu’un contenant dont le contenu est formé par les visiteurs: c’est le contenu qui distingue un musée d’une collection privée”<sup>88</sup>.*

Georges Bataille afirma no verbete “museu” publicado na revista “Documents” em 1929, que as obras de arte, como a arquitetura, são contentores e seus visitantes é que correspondem ao conteúdo do museu. A palavra ‘conter’ sinaliza a função do museu como depositário e regulador das relações entre arquitetura, obras, exposição e público. Articulando as operações e objetos de conter e ser contido, Bataille destaca que o endereçamento ao público é o que diferencia o museu de uma coleção.

A dimensão pública, através da exposição, mesmo em sua acepção mais literal, é consubstancial a própria concepção de museu, como aponta Maria Bolaños<sup>89</sup>. Na própria gênese e função do museu estão indissociavelmente articulados aquilo que é colecionado e exibido, os discursos formulados e os modos de endereçamento.

88 Georges Bataille, “Dictionnaire » Documents n.2 v. 5 (1930): 300. Gallica Bibliothèque Nationale de France acesso 11 jan. 2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s.image.langPT.r=documents%20georges%20bataille.swf>

89 Maria Bolaños, “La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares”, in *Museología crítica y Arte contemporáneo*, ed. Jesús-Pedro Lorente, Vicente David Almazán Tomás (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003), 203.

Neste breve mas repercussivo texto<sup>90</sup>, o autor recorre a duas imagens: o museu como pulmão de uma cidade e a simultaneidade de sua criação à da guilhotina. Entre respiração e fluxo urbano (pulmão); corte e punição (guilhotina), a montagem batailleana aponta a complexidade das relações que o museu instaura.

Nas definições de museu formuladas pelo ICOM e pela legislação de Brasil e Portugal, a atividade colecionista não é incluída, mas destaca-se a dimensão expositiva, pública e social numa tática diferenciação do programa museológico da coleção particular<sup>91</sup>. O propósito e sentido da coleção no museu atrela-se à sua disposição, no que o termo comporta de apresentação/ordenação e de disponibilidade, enquanto acesso democratizante, notadamente através de suas exposições e em consonância às transformações da sociedade.

No âmbito destas definições, está sinalizada a dimensão não necessariamente material do patrimônio museológico e a já sinalizada contribuição da arte contemporânea neste debate que será abordada em detalhe nos capítulos seguintes dedicados ao MAM-SP e Museu de Serralves.

A definição mais recente do ICOM postula que: “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”<sup>92</sup>.

De acordo com a legislação portuguesa, o museu é “uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.”<sup>93</sup>

No Brasil, por sua vez, legalmente consideram-se museus “as instituições sem fins lucrativos

---

90 Uma tradução para o inglês do verbete museu foi publicada na revista *October*, 1986, um fragmento introduz o McShine, *The Museum As Muse: Artists Reflect* e é citado em Maria Bolaños ed., *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* (Gijón: Trea, 2002). Embora não postule uma definição, o comentário integra o projeto de um dicionário de carácter desestruturador publicado em diversos números da revista *Documents* (1929-1930), incluindo entradas repetidas, ausência de ordem alfabética numa série desordenada e fragmentada de verbetes. Ver análise de Hollier, “O Valor de Uso do Impossível”, *Alea: Estudos Neolatinos* vol.15/2 (2013): 279-302, acesso em 12 dez. 2014, doi: 10.1590/s1517-106x2013000200002 e de Yve-Alain Bois et al., *L'informe, mode d'emploi* (Paris: Centre Pompidou, 1996).

91 Na legislação, Portugal e Brasil distinguem o museu das ‘coleções visitáveis’. Observar que os verbos mais recorrentes são: adquirir, coletar, agrupar, incorporar, com rara recorrência ao termo colecionar nas definições de museu.

92 A definição atual foi elaborada na 21ª General Conference, Vienna, 2007. “ICOM Statutes”, acesso 11 jan 2015 2007. <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Este conceito sublinha a permanência da instituição, sua natureza não lucrativa, e as tarefas de formação de conhecimento, sua manutenção (conservar e pesquisar) e difusão (comunicar e expor). Desde 1946, quando de sua criação, o ICOM reformula e atualiza sua definição, para este histórico das definições, acessar: [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html)

93 “Lei Quadro dos Museus”, artigo 3 da Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto. acesso 11 nov 2014. <https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2004/08/195A00/53795394.pdf>

que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”<sup>94</sup>.

Eilean Hooper-Greenhill ressalta que o museu moderno deriva do modelo europeu oitocentista, diferenciado dos gabinetes e coleções reais pelo papel que assume junto ao público em sua vertente educativa e na ideológica afirmação do Estado-Nação. Fundado a partir da apropriação das coleções privadas e do poder que simbolizavam, colecionar e classificar no contexto museológico implicava produzir e difundir uma visão de mundo (eurocêntrica, evolucionista, imperialista, como assinala Tony Bennett<sup>95</sup>).

No processo de musealização de uma imensa diversidade de coleções, com variadas denominações, tipologias e funções assumidas até então, o que persiste em comum, segundo Bennett, é a transformação da posse privada e acesso restrito para a propriedade e ingresso públicos<sup>96</sup>. Como instituição de exposição, o museu público possui funções contraditórias, argumenta Hooper-Greenhill, uma vez que representa, concomitantemente, o templo elitista da alta cultura e um instrumento democratizante de educação<sup>97</sup>.

O espaço de representação conecta o museu à história da arte e outras disciplinas recém instauradas, participando ativamente na inscrição social de novas relações de poder e conhecimento. Na análise de Foucault, a sociedade disciplinar é caracterizada desde o final do século XVIII pelo modo de organizar espaço e controlar o tempo mediante vigilância e registro da conduta dos indivíduos. A sujeição não se desenvolve apenas através de repressão e punição negativa, mas, sobretudo, por uma produção positiva de comportamento, espécie de condicionamento em que a norma é interiorizada<sup>98</sup>.

É neste sentido que diversos autores, embora com diferentes focos e abordagens, analisam os museus a partir do legado de Foucault, enquanto instituição integrante da sociedade disciplinar. Para Bennett, o museu integra um complexo de relações disciplinares e de poder, justaposto (mas não diretamente alinhado) com o “arquipélago carcerário” de Foucault<sup>99</sup>. Destacando a visibilidade (de objetos e de público), Bennett detecta no museu um “*exhibitionary complex*”, sem estrita filiação às dinâmicas de confinamento de outras instituições. Para o autor, o museu incorpora os princípios do *panóptico* combinados com os do panorama, formando uma tecnologia de visão que não dispersa ou isola o público, mas propicia a afluência da multidão para torná-la visível e regulável. Além de “conteúdo”,

94 “Lei 11.904 janeiro de 2009, institui Estatuto de Museus Brasileiros”. Acesso 11 nov. 2014. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/L11904.htm)

95 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London, New York: Routledge, 1995).

96 Bennett, *The Birth of the Museum*, 73.

97 Eilean Hooper-Greenhill, “The Museum in the Disciplinary Society”, in *Museum Studies in Material Culture*, ed. Susan Pearce (London: Leicester University Press, 1989).

98 Salma Tannus Muchail, “O Lugar das Instituições na Sociedade Disciplinar”, in *Recordar Foucault*, org. Renato Janine Ribeiro (São Paulo: Brasiliense, 1985), 198-9.

99 Bennett, *The Birth of the Museum*, 59.



47. Pedro Costa, vista da exposição "Fora! Rui Chafes, Pedros Costa", 2005-6, Museu de Serralves

retomando a formulação dissonante de Bataille que introduz este texto, a multidão é um espetáculo<sup>100</sup>, sinalizado no panfleto de exposição no início do século XX: "Please remember when you get inside the gates you are part of the show"<sup>101</sup>.

A associação batailleana de museu e guilhotina encontra ressonância nas transformações do sistema prisional analisadas por Michel Foucault, uma vez que a visibilidade isolante e a vigilância das prisões substitui o princípio de escuridão da masmorra e os espetáculos públicos de execuções<sup>102</sup>. Como instituições de "sequestro", não excluem apenas, mas incluem os indivíduos em um sistema normalizador, que os liga e fixa a um dispositivo.

No contexto social cada instituição assume funções específicas, articuladas na função disciplinar<sup>103</sup>. O museu é formulado em rede com outras instâncias expositivas, como as feiras, exposições e as estruturas comerciais. Suas diferenças corroboram para um funcionamento complementar: o museu, de ação não-episódica mas "permanent display of power/knowledge"<sup>104</sup>, consiste em um instrumento para construção de valores estáveis, instaurando uma ordem permanente; enquanto as grandes exposições oficiais, realizadas pontualmente, operam como respostas (dinâmicas, flexíveis) às demandas políticas e questões ideológicas de curto prazo<sup>105</sup>.

A relação do museu com a educação pública pauta-se em múltiplos níveis e formas de acesso, desde a fachada de seu edifício no tecido urbano, a visita das coleções e as narrativas que as apresentam através do enquadramento das novas disciplinas até os modos de

100 Ibid., 68.

101 Harris citado em Bennett, *The Birth of the Museum*, 69.

102 Muchail, "O Lugar das Instituições na Sociedade Disciplinar", 199.

103 Ibid., 203.

104 Bennett, *The Birth of the Museum*, 66.

105 Ibid., 80-81.





48. Héli Oiticica, "Parangolé", 1967

sociabilidade. Como sinaliza Paul Valéry, os comportamentos estão normatizados no museu mesmo no tom de voz: "Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum"<sup>106</sup>.

Este complexo de exposições e a gradual abertura ao público é orientado por diferentes estratégias. Bennett assinala o medo que as instituições guardavam da "mob" e a adoção de uma série de medidas reguladoras, exemplificada pelos preços de admissão variáveis visando estratificar os visitantes por classes (como a distinção hierárquica de acesso através das modalidades de sócios, visitas especiais e serviços no museu contemporâneo). Bennett aponta o papel do museu na normatização das multidões: "the exhibition transformed the many-headed mob into an ordered crowd, a part of the spectacle"<sup>107</sup>. Sob este ponto de vista, a história do museu e das exposições é pautada por uma estratégia de abertura para contextos de visibilidade e inspeção do público, numa dupla implicação de controle social entre o que vê e o que é visto, formando um público novo e novas relações de comportamento.

No filme "Juventude em marcha"<sup>108</sup>, de Pedro Costa, o 'personagem' Ventura caminha pelo Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Nesta cena, sua pele negra no ambiente escuro do interior do museu contrasta com as cores das flores e roupas nos quadros pontualmente iluminados. Em outra sequência, no jardim, Ventura conta do charco e das rãs do terreno sendo ocupado, de suas jornadas de trabalho na construção do museu. O vigilante que conversa com Ventura também conta do seu trabalho, das tardes tranquilas na sala de arte

<sup>106</sup> Paul Valéry, "O Problema dos museus" (1931), *ARS (São Paulo)* v. 6, n. 12 (2008), acesso em: 04 dez 2014, doi: 10.1590/S1678-53202008000200003.

<sup>107</sup> Bennett, *The Birth of the Museum*, 72. Observar que o termo "mob" designa multidão ou agrupamento de pessoas com conotações de desordem, distúrbios no espaço público e relacionada a criminalidade, enquanto "crowd" é igualmente aplicado a reunião de pessoas mas pode ser associado aos espectadores e prescinde de qualquer conotação agressiva ou pejorativas.

<sup>108</sup> Pedro Costa, *Juventude em marcha*, documentário/drama (2006) Lisboa: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Étranger, Radiotelevisão Portuguesa.





50. Marepe, vista do processo de trabalho (retirada do muro para 25a Bienal de São Paulo, 2002)

egípcia. Conta que o trabalho é fácil, que não há confusão, que as pessoas se comportam. Só tem trabalho quando aparece uma pessoa como tu, ele diz a Ventura. Mas pessoas como nós, ele acrescenta, não aparecem muito<sup>109</sup>.

As pessoas que vestiam os *parangolés* de Hélio Oiticica não puderam entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na abertura da exposição “Opinião 65”, 1965. Oiticica levou a favela para o museu e ela não entrou. A obra, na sua dimensão de acontecimento (incluindo a materialidade dos tecidos dos *parangolés* como dispositivos e as pessoas como participantes) ficou no lado de fora do museu. “Crioulo não entra nessa porra!”, foi o que disse, indignado, o artista, relata Wally Salomão<sup>110</sup>.

No filme de Pedro Costa, Ventura interroga como as pessoas podem viver em lugares com as paredes tão brancas, quando vê o apartamento a ele destinado no contexto de desapropriação das casas do bairro das Fontainhas. As paredes igualmente brancas que caracterizam o paradigma expositivo moderno do cubo branco analisado por Brian O’Doherty<sup>111</sup> estão atreladas à operação de isolamento e descontextualização do campo artístico. O termo e o processo de isolar operacionado pelo museu envolve a dialética de reunião (e da homogeneização) neste enquadramento prevalecente. É o que ironicamente se assinala no trabalho de Marepe com o anúncio do mercado popular São Luiz, pintado no muro de uma cidade do interior do Brasil: “tudo no mesmo lugar, pelo menor preço”. Este muro, literalmente deslocado pelo artista para o contexto de uma bienal, ocupa o espaço expositivo, sobrepondo-se a outros muros e paredes, sem nada proteger, suportar ou separar (como se espera de um muro), mas assume sua exterioridade de sustentáculo da frase, cuja propaganda ressoa no espaço expositivo.

109 O filme constrói uma relação entre dois mundos sensíveis opostos, entre visibilidades e temporalidades heterogêneas que integram o presente: as obras, os operários, os bairros de lata, os investimentos, cruzamento e esburacamento de experiências, cf. Jacques Rancière, “O tempo da emancipação já passou?” in *A República por vir*, ed. Rodrigo Silva, Leonor Nazaré (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011): 73-100.

110 Wally Salomão, Hélio Oiticica, *Qual é o Parangolé?* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996), 51.

111 Este ambiente severo sem decoração não é o único lugar da arte, tampouco é neutro, mas estrategicamente participa na construção de uma determinada percepção. Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte* (São Paulo: Martins Fontes, 2002).





51. Marepe, "Comercial São Luis: Tudo no mesmo lugar pelo menor preço", 2002, vista da 25ª Bienal de São Paulo

O museu, como *topos*, lugar e discurso da produção de arte, vem sendo continuamente pesquisado, manipulado e criticado por artistas contemporâneos, desde a intervenção literal e/ou simbólica em suas paredes, até os contextos e interpretações implicadas.

Apontado como lugar típico da separação e do não-uso dos objetos por Giorgio Agamben<sup>112</sup>, o museu estabelece uma relação diferente com a arte moderna e contemporânea, tomado como meio ou suporte privilegiado de exposição e enquadramento privilegiado da produção artística desde a sua concepção. Trata-se do lugar onde a arte se inscreve e ao qual se dirige, como assinala Martha Buskirk tanto pelas características do lugar físico quanto pelas convenções institucionais<sup>113</sup>.

O gesto autoritário, constrangimentos e proibições acarretados pelo museu são pontuados por Paul Valéry, que recorre a palavras como templo e salão, cemitério e escola. A recorrentemente citada relação (não apenas fonética) entre museu e mausoléu por Adorno também atenta: "os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura"<sup>114</sup>. Partindo das perspectivas opostas de dois textos literários, Adorno explora a indisposição nostálgica com o museu de Paul Valéry contraposta ao elogio da experiência subjetiva e da separação em Marcel Proust<sup>115</sup>.

Valéry denuncia a "estranha desordem organizada", a incoerência da aproximação de coisas diferentes, os paradoxos de reunião e separação, atração e distração, encanto e princípio abstrato, proximidade e competição, assim como a disparidade entre a lentidão da fatura da

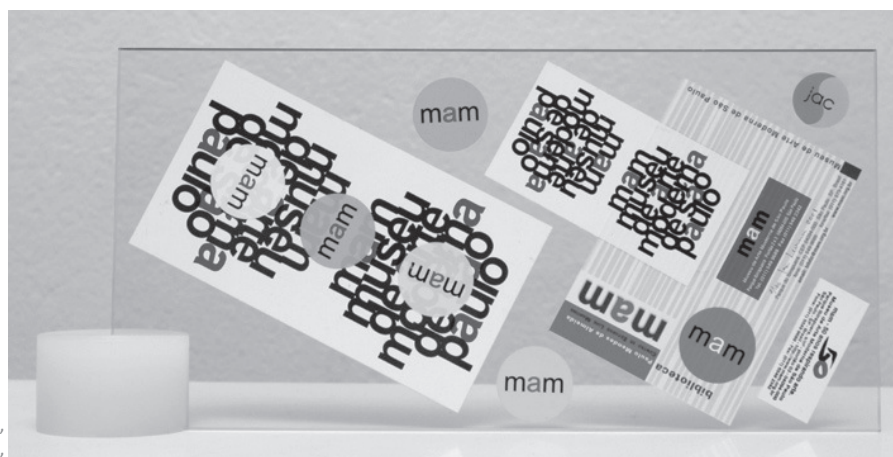
112 Agamben, *Profanações*.

113 Martha Buskirk, *The contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, London: MIT Press, 2005), 10.

114 Theodor W. Adorno, "Museu Valéry Proust" (1953), in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade* (São Paulo: Editora Ática, 1998), 173. Entretanto, Adorno não deixa de defender o museu, afirmando que "o combate aos museus possui algo de quixotesco, e não apenas porque o protesto da cultura contra a barbárie passa sem ser ouvido: os protestos sem esperanças são necessários" Adorno, "Museu Valéry Proust", 184.

115 A análise de Adorno refere-se a Valéry, "O Problema dos museus" e a passagem de Proust sobre o museu situa-se no contexto do livro "Recherche du temps perdu", onde importa "as associações subterrâneas" entre o que está sendo narrado e não só observações do que é narrado. Quanto ao elogio da separação, Proust defende que a apresentação no ambiente original suprime a operação de isolamento e segundo o escritor, a obra de arte vista no espaço de uso (numa sala de jantar, por ex.) não tem mesmo impacto no museu, que "simboliza muito melhor, em sua nudez e abstinência sóbria de todos os detalhes, os espaços interiores onde o artista se recolhe para criar" citado por Adorno, "Museu Valéry Proust", 177-178.

52. Jac Leirner, “Cem temas, uma variação”, 2001,



obra e a aceleração (e decorrente superficialidade) da observação: “tudo isso não é, de modo algum, puro”<sup>116</sup>, conclui o escritor. No “abuso de espaço que constitui uma coleção”, atenta-se para o excesso e acumulação inutilizável – em correlação com a economia da produção de mercadorias na sociedade burguesa, o que implica igualmente uma dimensão residual: “sempre sobra algo para os museus”<sup>117</sup>.

De modo oposto, Proust se mostra fascinado pelo museu como metáfora ou mecanismo de memória, coerente com seu projeto literário explorando a “segunda vida” dos objetos ausentes, perdidos – e retomados involuntariamente. Adorno chama atenção para a polaridade das posturas dos escritores<sup>118</sup>, destacando que as obras não são senão “campos de força” entre sujeito e objeto<sup>119</sup>: a adesão à obra reivindicada por Valéry só se efetiva no ato subjetivo de Proust. Assim como a perda de uso e pertencimento a um contexto imposto pela experiência do museu é um impasse eminentemente sem solução, Adorno aponta a dialética indecível quanto ao papel do museu: culpando o museu pelo processo de desgaste da obra e defendendo a função da memória e sobrevivência (ou vida póstuma) da obra de arte (*nachleben*)<sup>120</sup>.

É “irreversível” segundo Adorno “o processo que hoje delega ao museu a responsabilidade sobre toda e qualquer obra de arte, mesmo a mais recente escultura de Picasso”. Se “não é possível fechar os museus. E isso nem seria desejável!”, como afirma Adorno, trata-se de persistir na exigência que “já é propriamente exigido por cada obra de arte” e que consiste no esforço por parte do observador diante de arte, de nela se deter com seriedade e “enorme

116 Valéry, “O Problema dos museus”, 32.

117 Adorno, “Museu Valéry Proust”, 176.

118 Ibid., 178. Adorno chama atenção para as palavras *délice* (Valéry) e *enivante* (Proust) e a posição de ambos nestes textos como espectador, e não produtores: “Para quem está próximo às obras de arte, estas representam objetos de encanto tanto quanto a própria respiração”. Adorno ainda destaca a contradição de Proust (que toma o isolamento do museu como metáfora do espaço mental) quando o museu comporta justamente uma radical abertura a esfera pública.

119 Adorno pontua a dialética entre as duas posições: entre o primado experiência Proust (e o risco de conformismo, adaptação fácil, presunção do sujeito) e a adesão à coisa em Valéry (e o risco de fetichização do objeto). Ibid., 183-4.

120 Ibid., 181.



53. Thomas Struth, "Musée du Louvre IV, Paris", 1989

concentração"<sup>121</sup>.

As sacolas plásticas que ostentam as logomarcas de museus, coletadas e organizadas por Jac Leirner, as imagens de Louise Lawler e de Thomas Struth mostrando os bastidores do sistema das artes e a multidão de turistas e escolares nos museus, assim como o caricato boneco de Picasso, como mascote, a dar boas-vindas aos visitantes do museu, no trabalho de Maurizio Cattelan sinalizam alguns dos novos alinhamentos do museu contemporâneo.

O museu protagonizou uma série de alterações e Andreas Huyssen destaca que seu papel "como sede de preservação elitista, bastião de tradição e alta cultura, deu lugar ao museu como meio de comunicação de massas, um local de encenação espetacular e exuberância operática"<sup>122</sup>. Descrito como "novo pilar da indústria da cultura", espaço situado "entre a feira popular e centro comercial"<sup>123</sup> ou como "*fleamarket*"<sup>124</sup>, o museu assume uma incontestável visibilidade e expansão na vida social contemporânea.

Observando que as demandas sociais, econômicas e políticas (notadamente sinalizada por agendas urbanísticas, turísticas e diplomáticas) não constituem esferas apartadas das práticas museológicas e artísticas, o crescimento (em número, escala, investimento) dos museus e a proximidade com lógica corporativa, transforma o modelo de museu de "cofre" a "cenário"<sup>125</sup>, pautado por iniciativas populistas de lazer e entretenimento que, segundo Rosalind Krauss,

121 Ibid., 185. "A única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com esta seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje. Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada, a sua ingenuidade". Além disso, sinaliza que no Jeu de Paume, estão expostos e "convivem em paz", "ainda que discretamente separados" a pintura da Gare St.-Lazare, adorado por Proust e o Degas de Valéry.

122 Andrea Huyssen, "Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massa", in *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, org. Nuno Grande (Porto: Fundação de Serralves, 2009), 162.

123 Huyssen, "Sair da Amnésia", 165.

124 Krauss, "Postmodernism's Museum without Walls", in *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg et al. (London, New York: Routledge, 1996), 347.

125 Huyssen, "Sair da Amnésia", 165-6.



54. Maurizio Cattelan, "Untitled (Picasso)" 1998



guarda mais em comum com a Disneyland do que com o museu pré-industrial<sup>126</sup>.

Huyssen recorre ao termo "museumania" para sinalizar que o museu assume-se como paradigma de uma série de atividades culturais, envolvendo estratégias de recolha, citação, apropriação e auto-musealização tanto na arte quanto nas práticas cotidianas. Esta dinâmica de auto-musealização responde aos efeitos da modernização (acelerada obsolescência e apreensão 'instantânea' do conhecimento) e reciprocamente gera demandas e impactos nos modos perceptivos. Para o autor, o museu ocupa uma posição conceitual dialética e complexa (permanente/transitório, museificação/esquecimento, recolha/exposição) na relação com o passado e com a memória<sup>127</sup>.

Chamando atenção para o dominante discurso anti-museu e a inoperância crítica da "museufobia" (termo que sinaliza a característica oposição entre museu/modernidade defendida pelas vanguardas modernas), Huyssen critica a limitação dos modelos explicativos que tomam a cultura como compensação ou simulação<sup>128</sup>. Ao considerar as modificações do contexto e do próprio museu, o autor contesta a oposição binária entre tradição e vanguarda, museu e modernidade, transgressão e cooptação.

Sem refutar a persistência da função legitimadora e a validade da crítica ideológica, Huyssen argumenta que "a crítica institucional do museu enquanto promotor da ordem simbólica não elimina seus múltiplos efeitos" <sup>129</sup>. Um dos irônicos efeitos, para o autor, é que as transformações do museu estão justamente ligadas a uma espécie de "pírrica vitória" da vanguarda (e não do museu na sua incansável assimilação), pois a musealização (e criticada neutralização) das práticas combativas têm como efeito o 'destronamento' do museu, visível

126 Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October* v.54 (1990): 3-17.

127 Huyssen, "Sair da Amnésia", 163. Para Huyssen, o fenômeno de crescimento do museu está relacionado ao desejo de lidar com esta nova temporalidade: diante do acelerado processo de descarte e substituição, o museu recupera, preserva e reúne justamente o que é produto/vítima da modernização.

128 *Ibid.*, 168.

129 *Ibid.*, 164.



55. Louise Lawler, "Big", 2002-3

na crescente democratização da instituição, diluição das barreiras entre arte e vida, cultura erudita e popular, na revisão das narrativas históricas dominantes e negociação de inclusões/exclusões, atreladas, paradoxalmente, à transformação do museu em meio de massa.

A porosidade do museu à lógica do consumo e do espetáculo, o poder de atração e construção da imagem de cidades e empresas evidencia uma suspeita politização do museu. De modo sarcástico, ao tornar inegável a intimidade entre cultura e capital, destitui-se o mito de autonomia da arte e de objetividade científica. Entre a adesão à cultura capitalista e ampliação de um acesso até então exclusivo e elitista, o museu se constitui – não sem tensão – como lugar de disputa política que permite tanto reiterar quanto contestar os modelos dominantes. Para Huyssen, o museu deve enfrentar o desafio de lidar com as questões de memória, exposição e representação, refutando o clichê de que o museu apenas coopta, reprime e esteriliza<sup>130</sup>. Ao oportunizar uma negociação complexa e não fixa, trata-se de aguçar a multiestratificação de formas de conhecimento, redimensionar passados reprimidos e marginalizados, assegurando o potencial para construção de múltiplas narrativas, modelos alternativos e contra-memórias<sup>131</sup>. A popularidade do museu não deve ser apressadamente condenada, mas recusando-se a “visão desdenhosa” do público, o fenômeno deve ser explicado e explorado, destacando a heterogeneidade dos espectadores e das práticas

---

130 Ibid., 174

131 Ibid., 167.



56. Hélio Oiticica, "A pureza é um mito"

expositivas<sup>132</sup>.

A pesquisa de Michel de Certeau contribui para amplificar a reflexão, pois refuta o entendimento da atividade do consumidor/espectador/leitor como recepção pura e necessariamente passiva<sup>133</sup>. Embora indetectável nas pesquisas e estatísticas (por não envolver produtos próprios, rejeição ou modificação literal dos existentes), trata-se de uma produção de modos de usar (ativos e não-homogêneos) os produtos de uma cultura dominante<sup>134</sup>. A compra do livro, por exemplo, tomada como resíduo ou promessa do tempo 'perdido' na leitura, não constitui um consumo passivo, mas envolve a produção de sentido através de potenciais modos de usar. Do mesmo modo, a entrada em um museu tampouco encerra a relação que o espectador estabelece com as obras e seus efeitos.

Diferentemente da dinâmica centralizadora, espetacular e expansionista que marca o sistema de produção e distribuição do consumo, o espaço que consumidores marcam seus usos e manifestam autoria não é estimulado ou mensurável. Envolvendo operações próprias e díspares do funcionamento econômico da difusão dos produtos, os repertórios de uso

132 A ambivalência da concepção do público é apontada por Katharina Hegewisch, "Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações", *Arte e Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ* n.13 (2006). Tradução em língua portuguesa da introdução de *L'Art de l'Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ed. Katharina Hegewisch, Bernd Kluser (Paris: Editions du Regard, 1998).

133 Michel Certeau, *A invenção do cotidiano* (Petrópolis: Vozes, 2003), 94.

134 O ato de falar p.ex. não envolve apenas o conhecimento da língua, mas implica operações de apropriação e enunciação: falar é *usar* uma língua, incluindo uma operação sobre ela, que a transforma. Certeau, *A invenção do cotidiano*, 39-40, 49.



57. Agnès Varda, "Salut les Cubains", 1963, still de filme

demandam uma investigação atenta para micro-diferenças onde aparentemente só existe obediência e uniformização.

A acumulação de força do objeto, a noção de sobrevivência e o valor de memória confluem para a potência de uma dimensão anamnésica do museu. Numa cultura de amnésia, a experiência entre sujeito e objeto autêntico paradoxalmente expande o (comprimido) espaço do presente, para Huyssen. A possibilidade de reencantamento e a ânsia pela materialidade e opacidade, fora do registro meramente informativo, não consiste em compensação, mas sintoma e resistência a uma crescente virtualização onde o espaço do real progressivamente se reduz<sup>135</sup>.

A ânsia fetichista pelo objeto não é mercantil, porque transcende valor troca<sup>136</sup>, considerando o fetiche como um valor de uso desviante, na medida em que não se conforma ao sentido utilitário, mas tampouco insere-se na lógica da mercadoria<sup>137</sup>. Se a noção de utilidade submete o objeto a uma função<sup>138</sup>, a mercadoria o abstrai de sua concretude e pauta a relação na atividade de acumulação/descarte. Tomando o sapato, tal como é ‘usado’ pelo fetichista como exemplo, Bataille aponta um valor de uso que começa quando se interrompe o uso previsto: não são os sapatos usados, não são os sapatos de domingo, não são os sapatos de todos os dias que descansam fora de uso, não são os sapatos na ociosidade da pintura, mas o sapato “usado” para um outro uso que não andar.

Para Dennis Hollier “o desvio que define o mercado vale também para o museu: os objetos entram ali apenas abstraídos do contexto de seu valor de uso”<sup>139</sup>. O autor analisa a crítica empreendida ao museu na revista “Documents” a partir de aproximações e diferenças entre Bataille e os etnólogos. Estes criticavam a estetização do objeto na estratégia de descontextualização e interdição do uso pelo museu (o instrumento musical, por ex., que não é tocado mas exibido em vitrine) e propunham reinserir o corpo e o contexto, concebendo a adesão do objeto ao lugar como uma dupla resistência (às condições de troca e de exposição). Bataille aposta numa transgressão mais radical, refutando tanto a estetização quanto a utilidade funcional (tocar o instrumento, usar o sapato). Apontando para o informe e o acéfalo, o excesso e a despesa, Bataille insiste para aquilo que não é metaforizado/metaforizável no objeto, que “faz suas exigências”, numa relação de extrema proximidade (e

---

135 Mesmo de forma frágil, o caráter “opaco e impenetrável” do objeto comporta um registro de realidade, e sublinha que a memória articulada no museu difere das informações dos banco de dados tanto quanto a televisão da realidade material. O ato de memória que o museu impulsiona permite lidar com assincronicidade (sem obliterar a distância tampouco a presença do objeto), tomando-o como demanda e garantia contra simulação. Huyssen, “Sair da Amnésia”, 172, 174.

136 Ibid., 173.

137 Hollier destaca que para Bataille o fetiche não está ligado a mercadoria (como o faz o marxismo), mas trata-se de um valor de uso impossível, de uma transgressão ou profanação do uso. Hollier, “O Valor de Uso do Impossível”, 299.

138 Afirmando “Odeio / esta vida de instrumento, / busco uma rachadura, / a minha rachadura, / para ser quebrado”, Bataille sinaliza sua crítica a instrumentalização e sujeição a uma única função. Georges Bataille, *A Experiência Interior* (São Paulo: Ática, 1992), 63.

139 Hollier, “O Valor de Uso do Impossível”, 284.



não distância) com os objetos que “sujam” o saber<sup>140</sup>.

Na sobreposição de um valor simbólico sobre o uso normal do objeto, fetichista e colecionador se aproximam, como observa Benjamin<sup>141</sup>. Discutindo a noção do declínio da aura de Walter Benjamin, assim como as ideias de valor de uso, de culto e de exposição, Giorgio Agamben<sup>142</sup> afirma que a mercadoria e sua estratégia de alienação coloca desafios à atividade artística, impondo a formulação de um radical valor de inutilidade e potencial de estranhamento. Agamben ressalta que nem o valor de uso (a suposta ‘utilidade’ do objeto) e, tampouco o valor de troca (ao tomar o objeto como mercadoria), são capazes de comportar a potência de uma experiência crítica e autêntica com o mundo<sup>143</sup>.

Johann, personagem de “Museum Hours”, 2012, filme de Jem Cohen<sup>144</sup>, observa as pessoas no museu. Quando está vazio, observa as obras. Tem seu tédio, mas é um trabalho tranquilo, ele diz. No Kunsthistorisches Art Museum, em Viena, não há o barulho das máquinas dos seus trabalhos anteriores, quando acompanhava bandas de rock, quando ensinava marcenaria. As cenas do museu são alternadas com detalhes das pinturas e do ambiente exterior. Atravessando os pássaros dos quadros, os pássaros nas ruas. As rondas nas salas expositivas, a espera do *tram*. As observações de Johann percorrem as situações que se passam dentro do museu (os visitantes, os outros seguranças, as visitas comentadas) e fora (seus encontros com Anne, o hospital, as ruas, os bares).

A observação insistente, repetida e acumuladas das coisas permite perceber aspectos que estiveram de algum modo despercebidas Johann conta os ovos em diferentes pinturas, enumera os objetos banais (nas pinturas, na cidade) como cartas de baralho descartadas no chão, uma luva perdida, uma garrafa de cerveja, um pedaço de papel dobrado. Quando fala das pinturas do museu, ele descreve a pintura de Arcimboldo e acrescenta: “Nós não temos a primavera, ela está no Louvre”.

No debate sobre as funções do museu enquanto adesão e/ou resistência à lógica sócio-política dominante, Benjamin Buchloh afirma que o museu moderno foi o lugar de “encontro com a incomensurabilidade” entre o trabalho de arte e o sujeito, destacando o desejo e possibilidade de desafiar a hegemonia da identidade burguesa e de insubmissão do objeto

---

140 Acrescenta que enquanto etnógrafos querem classificar ordenar até o *informe* (como aquilo que é destituído de valor aparente) Bataille usa o *informe* para desordenar e desclassificar. Ibid., 287, 293-294.

141 Benjamin, *Passagens*.

142 De acordo com Agamben, Benjamin percebe que o valor da obra de arte é abalado com a mercadoria e, a partir disso, formula sua reflexão sobre o declínio da aura. No entanto, Agamben defende que esse processo de mercantilização e reprodução da obra não tira o objeto de sua relação com culto, mas, antes, reconstitui uma nova aura, na qual o objeto recria e exalta a sua autenticidade noutro plano e carrega outro valor (análogo ao valor de troca que a mercadoria acresce ao objeto). Giorgio Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (Belo Horizonte: UFMG, 2007), 76, 78.

143 Agamben, *Estâncias*. Trata-se da demanda para que o artista destrua o valor de uso e a inteligibilidade tradicional: veículo do inapreensível, deve restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e nova autoridade, renunciando às garantias da inserção na tradição.

144 Jem Cohen, *Museum Hours*. Dirigido por Jem Cohen (Austria, EUA: Little Magnet Films, Gravity Hill Films, Kranzelbinder Gabriele Production 2012).





Guarding has its tedium,



Just the other day I noticed  
a frying pan sticking up from a figure's hat



that I'd somehow missed before.



59.Jem Cohen, "Museum Hours", 2012, still de filme

ao valor de troca da mercadoria<sup>145</sup>. O autor associa a atual pluralidade da produção e as transformações do modelo de museu moderno com a alienação e distração da função crítica.

Partindo de uma declaração do artista Marcel Broodthaers praticamente ignorada na época, contestando a mudança do papel do museu da coleção para a produção, Buchloh percebe uma antecipação da radical mudança econômica e política, que permite interrogar como, ao assumir o museu como lugar de produção da arte, são negociadas as esferas de crítica e confronto social. Quando Broodthaers faz uma inversão do papel de artista para diretor de um museu fictício, inserindo-se nas estruturas institucionais existentes, ele abandona o papel de contestar as relações de poder?<sup>146</sup>

Para Buchloh, a destruição liberal dos cânones passados é estratégia de neutralização, invalidando a oposição da prática artística à ideologia da moda/consumo, do qual participa no dismantelamento de critérios e dessublimação da experiência do sujeito. A dimensão massiva, a expansão do *display* e compulsão por maximizar o valor troca<sup>147</sup>, reafirmam o regime visual, substituindo as noções modernas de trabalho, produção, formação de sujeito, e destituindo o museu da função de memória e crítica.

A exposição afirma-se como instância privilegiada no regime visual. Integrando a discussão acerca das transformações do museu na sociedade de consumo e da preponderância visual, Rosalind Krauss enfatiza a mudança do regime temporal para o modelo espacial, também em detrimento da função histórica-mnemônica<sup>148</sup>. A autora destaca a lógica de cooptação do capitalismo na captura de objetos e reprogramação cultura, projetando novos imaginários e comportamentos<sup>149</sup>.

No que se refere à coleção, a autora considera o deslocamento da forma patrimonial para uma concepção da coleção como capital, sintomático da mudança no contexto operatório do museu: “The notion of the museum as a guardian of the public patrimony has given way to the notion of a museum as a corporate entity with a highly marketable inventory and the desire for growth”<sup>150</sup>. Constatando a inadequação do modelo de acumulação bens (pré-capitalista) e

---

145 Benjamin Buchloh, “The Fraudulent Promise”, in *10,000 Francs Reward: The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*, ed. Manuel Borja-Villel et al. (Sevilha: Universidad Internacional de Andalucia, Sede Iberoamericana Santa Maria de la Rabida, 2009), 21.

146 “In one of his many enigmatic statements from the period, Broodthaers warned repeatedly against the shift of the museum from a place of collection and reception of art to the of production of art. Buchloh, “The Fraudulent Promise”, 20.

147 Buchloh pondera sobre espectador-investidor, como um especulador capitalista em pequena escala, pulverizado e participante, também constituinte do universo corporativo. Ibid.

148 Partindo do pensamento de Frederic Jameson aponta a lógica capitalista nos museus em Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. Sobre a ênfase visual na arquitetura de museus, abordando as duas etapas de descontextualização da produção de arte: a entrada no museu (perda contexto original de uso) e entrada no livro (ênfase imagem, reprodução, perda escala, materialidade), ver: Rosalind Krauss, “Postmodernism’s Museum without Walls”, 344, 348.

149 Krauss analisa os desdobramentos da contingência do espaço e ato perceptivo no minimalismo (como crítica autoria, original, sujeito cartesiano e biográfico), e o modo como esta transformação foi instrumentalizada para a afirmação da fragmentação do sujeito (indivíduo isolado, especialização, banalização da produção mercadoria), na lógica capitalista. Krauss, “The Cultural Logic”.

150 A concepção da coleção como capital e da exposição como produto (valor de troca só é realizado ao ser colocado em circulação) está ligada a mudança da produção industrial para sociedade de consumo, caracterizada



60. Vista da exposição "Livros e Materiais Efêmeros de Marcel Broodthaers + Museus e Arquitetura", Museu de Serralves

a imposição de valores estáveis (Estado-Nação moderno), a coleção se adequa a uma série de valores/mecanismos contemporâneos.

Respondendo a contextos diferentes, o protagonismo da exposição assume características distintas no museu moderno e no museu contemporâneo, sobretudo enquanto forma de lidar com a temporalidade e memória. Bruce Altshuler afirma que, embora colecionar seja tradicionalmente tomado como a função central do museu, a discussão atual foca-se nas questões de *display* e *exhibitions*, que notadamente concentram a atenção do público, inclusive nas produções acadêmicas e teóricas – atestado pela presença da discussão em periódicos especializados, recente criação de linhas de estudos e pela crescente bibliografia sobre o tema<sup>151</sup>.

Nesta investigação, interessa contrapor o protagonismo da exposição com o papel assumido pela coleção, através dos conceitos e estratégias envolvidos na sua formação e paradigmas de apresentação. O tema, sobretudo no contexto brasileiro e português, ainda é timidamente abordado e a própria escassez de estudos pode ser tomada como sintoma da dimensão política da coleção no museu de arte contemporânea, o que confere à pesquisa uma contribuição e uma tomada de posição.

Formar e expor uma coleção responde/constitui uma série de concepções do campo artístico e histórico, assim como do contexto econômico e político de cada sociedade, seja como impulso de "renovar o mundo velho"<sup>152</sup>, como aponta Benjamin e como instituição de novos colecionáveis, segundo Boris Groys, seja na sua invisibilidade e negligência dentro das práticas institucionais.

---

pela preponderância da informação e da imagem no modo de produção e esfera social. O museu contemporâneo emula princípios de outros campos na abordagem de sua coleção, destacando-se a especulação, empréstimos, circulação e expansão de públicos, fragmentação das competências, redução de custos e estratégias de marketing. Krauss, "The Cultural Logic".

151 Bruce Altshuler, *Collecting the New* (Princeton: Princeton University Press, 2005).

152 Benjamin, "Desempacotando minha biblioteca", 229.



61. Agnès Varda, "Salut les Cubains", 1963, still



A partir destas questões, das tensões e dos intervalos entrevistados na relação entre exposição/coleção, a pesquisa aborda especificamente trabalhos de arte colecionados pelos dois museus estudados, o MAM-SP e o Museu de Serralves, investigando o modo como as propostas artísticas desestabilizam e desencadeiam efeitos nos programas de coleção e no discurso construído pela exposição. Desembaraçando-se da simples noção de 'cooptação/neutralização' e da dicotomia das polarizações, a investigação propõe situar a instância de negociação que permeia o museu e refletir sobre a incorporação destas peças no *topos*-coleção como possibilidade de instauração de uma perspectiva crítica e interveniente às práticas e conceitos da própria instituição, nomeadamente na relação com o contemporâneo como confronto de tempos heterogêneos.

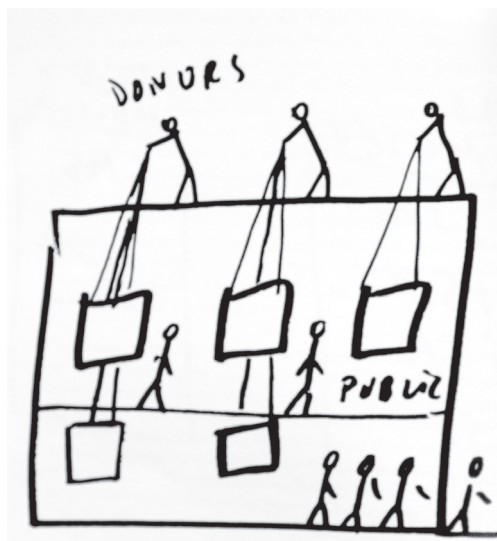
Entre a ampla produção bibliográfica sobre curadoria e exposições, encontra-se a recente e dissonante reflexão de Claire Bishop sobre o papel das coleções nos museus de arte contemporânea, onde detecta um novo modelo de museu, cuja atividade é experimental, fora do enquadramento nacional, disciplinar, pouco determinada pela arquitetura, politizada e engajada com o momento histórico<sup>153</sup>.

A autora destaca que a aparente diversidade no panorama global de museus de arte contemporânea corresponde de fato a uma única lógica dominante: privatização e crescente dependência do suporte de corporações e recuo governamental. Além disso, segundo Bishop, o que os une enquanto tipologia não é sua coleção, história, posição ou missão, mas uma compreensão do contemporâneo como imagem: novo e economicamente bem sucedido<sup>154</sup>.

Embora reconhecendo que os museus voltam-se recentemente para suas coleções por

153 Claire Bishop, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig, 2013).

154 Bishop afirma que "highest profile contemporary art spaces" são de natureza privada e que muitos museus asiáticos têm caráter de *kunsthallen*. Na expansão do modelo americano, os museus (privados e também públicos) precisam lidar com desafio de atrair audiência e investidor corporativo ou filantropia. Bishop, *Radical Museology*, 9-12.



62. Dan Perjovschi, sem título

motivos ligados ao recesso econômico e medidas de austeridade, Bishop chama atenção para o “medium-specific status of collection”<sup>155</sup>, uma vez que a coleção propicia um campo de experimentação importante no debate sobre o papel do museu e o sentido do contemporâneo (como abordagem dialética e não como produção realizada no presente).

Destacando a forma como cada instituição lida com seus traumas e contextos específicos, Bishop analisa estratégias como o uso da coleção na exposição temporária, revisão da própria história, experimentação de modelos expográficos e comportamentos do espectador; problematização das distinções entre obra e documento e as formas de acesso aos arquivos, a recusa em aferir a legitimação dominante do mercado, esforço por contextualização, destituição da hegemonia formal e da hierarquia das linguagens, cooperação e trabalho em rede e finalmente, ampliação da vocação educativa<sup>156</sup>.

Bishop pondera sobre o rarefeito impacto das reflexões de Benjamin no contexto museológico e sua potencial contribuição para a autocrítica do museu, enquanto demanda de reescrever a história, a partir da disrupção de taxonomias, disciplinas e narrativas estabelecidas<sup>157</sup>.

No que se refere a formação da coleção, o desenho de Dan Perjovschi que integra o livro de Claire Bishop demonstra a relação evidentemente hierarquizada: na institucionalização de coleções particulares, destinado para (e subsidiado pelas) instâncias públicas, as escolhas persistem sob a tutela de “generosidade” da classe social dominante, na retórica de democratização do museu.

<sup>155</sup> Ibid., 24, 55.

<sup>156</sup> Destacando instituições cujo enunciado não representa hegemonia de uma nação ou corporação, mas possibilita questionamento e dissenso, são objeto de análise da autora três instituições europeias com diferentes escalas, datas de fundação, edifícios e papéis sociais, notadamente levadas em conta nas alternativas ao modelo dominante que cada museu formula: Van Abbemuseum, Eindhoven, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid e Muzej Sodobne Umetnosti Metelkova (MSUM), Ljubljana. Ibid.

<sup>157</sup> Bishop destaca que as teorias de Benjamin são importantes no campo da arte mas que não tiveram muito impacto nas instituições onde a arte é mostrada e suas histórias narradas. Para a autora, a abordagem de Benjamin parece apropriada para o museu, na demanda por re-escrever sua história e toma a atividade curatorial como potencialmente próxima da tarefa de (como o colecionador, coletor ou bricoleur) desestabilizar tradição calcificada, mobilizar passado e presente, manter história móvel. Ibid., 56.





63. Hans Haacke, "Photo Notes, Documenta 2", 1959, fotografia.

Pensar a atividade colecionista do museu implica pensar que 'restos' ou 'tesouros' são escolhidos, guardados, estendendo sua acepção objetual para posicionamentos e narrativas, reiterando que para Benjamin a memória não compreende uma posse, mas uma aproximação dialética com o passado que envolve a negociação e decantação (necessariamente impura) das transmissões e sua potencial interferência na discursividade.

A coleção permite/demanda o desafio de lidar com o que ficou (legado da coleção) e também projetar o que ficará (continuidade da coleção). Assim, não é tarefa do museu apenas lidar com a releitura da história mediante suas exposições, mas tomar partido na conservação, empreendendo uma função ativa e comprometida na dialética temporal entre a interpretação do passado e a construção/antecipação do futuro, percebendo no passado também os futuros não realizados. Esta abordagem está relacionada a acepção de Giorgio Agamben, retomado por Claire Bishop na reflexão sobre este modelo 'alternativo' de museu, enfatizando a possibilidade de não restringir a ação do museu à exposição da produção artística atual.

*"Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência"<sup>158</sup>.*

A heterogeneidade de meios, materiais, formas, suportes e procedimentos é recorrentemente enumerada para caracterizar a produção de arte contemporânea, incluindo desde as linguagens tradicionais como pintura e escultura, até novas mídias e gestos os mais cotidianos como

---

158 Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Belo Horizonte: UFMG, 2011), 52.

### **1.3. A arte contemporânea**

caminhar<sup>159</sup> ou ainda respirar, cozinhar, viajar, desenvolver livros ou filmes e empreender uma inumerável variedade de atividades ligadas a outras áreas como política, educação, comunicação, arquitetura, economia, sociologia, cartografia, aeronáutica, física, matemática, genética, atestam uma operação de expansão e deslocamento de limites disciplinares ou socialmente estabelecidos<sup>160</sup>.

Afastando-se da acepção do termo ‘arte contemporânea’ como simples designação da arte produzida recentemente<sup>161</sup> e tomando o caráter “provisoriamente definitivo”<sup>162</sup> dos subcapítulos anteriores, menos uma definição, este texto apresenta um conjunto de questões para pensar a arte contemporânea.

No contínuo extravasamento das possibilidades materiais, na dimensão conceitual e processual reivindicada e revisão da noção de autoria, destaca-se o processo de questionamento e reflexão sobre a própria definição da arte. Thierry de Duve afirma que “fazer arte com tudo e com qualquer coisa é hoje tecnicamente possível e institucionalmente legítimo”, sublinhando que esta condição assinala justamente o movimento de inscrição de algo (qualquer coisa, potencialmente) como arte<sup>163</sup>.

Benjamin Buchloch aponta a ênfase no processo de institucionalização da arte como movimento de autocrítica que questiona, de dentro, este mesmo processo. Ao evidenciar as funções históricas e condições materiais, os artistas procuram não só revelar mas intervir na ideologia das instituições<sup>164</sup>.

Sobre a dimensão projetual da arte contemporânea, patente na documentação que acompanha ou mesmo substitui as peças (sobretudo nos trabalhos minimalistas e conceituais), Rosalind Krauss aponta a quebra com noção de original, afirmando sua presença e especificidade e, paradoxalmente, a contradição de conter a programação para re-fabricação. Na abertura à reprodução, a autora aproxima o “múltiplo sem original” das práticas artísticas de natureza serial e cumulativa com o fundamento da mercadoria<sup>165</sup>.

Também destacando o processo de deslocamento e inscrição no contexto de legitimidade, Boris Groys afirma que a definição artística é deslocada de características formais intrínsecas e passa a ser atrelada a sua topologia (retomando a noção de *topos como lugar e discurso*),

---

159 Michael Archer, *Arte Contemporânea. Uma História Concisa* (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

160 Hélio Ferverza, “Considerações da arte que não se parece com arte” *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v.13 n.23 (nov. 2005) 74-5.

161 “The word ‘contemporary’ has always meant more than just the plain and passing presente” Terry Smith introd. *Antinomies of Art and Culture – modernity, Postmodernity, Contemporaneity* ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008), 7.

162 Percec, *Pensar/Clasificar*, 33.

163 Thierry de Duve, “O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?” *Arte & Ensaios* n.20 (2010) 181-193. A afirmação de que ‘tudo pode ser arte’ implica um movimento de que tudo pode ser, sem deduzir um limite atingido mas, ao contrário, apontando uma ausência de limites prévios.

164 Benjamin Buchloch, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” in *October: The Second Decade, 1986-1996, Volume 76*, ed. Rosalind Krauss et al. (Cambridge: MIT Press, 1997).

165 Krauss, “The Cultural Logic”.

suscitando uma indubitável participação do museu neste processo, não apenas como lugar físico mas enquanto marco institucional e agente de inclusões e exclusões<sup>166</sup>. Embora as abordagens da arte contemporânea tomem a operação do *ready-made* de Duchamp como antecedente conceitual, deve-se pontuar que sua contribuição não se restringe ao incipiente impacto do gesto quando de sua realização no início do século XX, mas mormente ao processo de sua discussão e legitimação na década de 60<sup>167</sup>.

A atribuição (e negociação) da definição de arte não implica o museu como cenário onde a arte se insere como conteúdo, mas uma mútua e complexa relação, em que as rupturas e inscrições não se restringem a decisões individuais do artista, mas, como assinala Okwui Enzewor, envolve uma trama complexa de relações sociais e políticas<sup>168</sup>.

Quando os artistas norte-americanos interrogam “*how modern is the museum of modern art?*”<sup>169</sup> e contestam as escolhas do museu é esta negociação conceitual que se coloca em foco. Parafraseando o manifesto, Claire Bishop interroga o que é contemporâneo nos museus de arte contemporânea, considerando que o modelo dominante do uso do termo contemporâneo nos museus sob essa terminologia fixa-se numa “imagem” de contemporâneo, assimilado e usado como categoria e estilo, periodização e marca<sup>170</sup>.

A periodização é variável e inclui demarcações temporais como o pós-guerra e as décadas de 60, 70 ou 90, em consonância com contextos e marcos sócio-políticos locais ou com a adesão de pontos de referência tributários dos centros artísticos dominantes. Esta escolha institucional revela, portanto, um campo de forças em agenciamento e, igualmente, uma flagrante disfunção de um parâmetro supostamente universal frente à diversidade dos processos e contextos. A potência para uma abordagem transversal, assistemática e anacrônica na construção de múltiplas narrativas e recusa de um modelo único parece contrastar com a conotação homogênea que o museu contemporâneo assume.

No Museu de Serralves, o intervalo da década de 1960 até ao presente foi traçado como escopo da coleção de arte contemporânea. O ano de 1968 foi atribuído como marco simbólico-histórico na exposição inaugural do museu<sup>171</sup>, enquanto o MAM-SP, estabeleceu o pós-guerra (1945) como referência. As escolhas cronológicas não são neutras nem exclusivas às datações das obras, mas assinalam filiações e dissensões: no caso de Serralves sinaliza o

---

166 Boris Groys, “The Topology of Contemporary Art”, in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008), 74.

167 Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*.

168 Enzewor, “The Postcolonial Constellation”.

169 Comentado em Bishop, *Radical Museology*, 12; McShine, *The Museum As Muse*.

170 A teoria do contemporâneo mapeada por Bishop aponta como categoria discursiva, ficção operatória (Osborne), reorientação temporal para o presente (Groys); disjunção temporal (Agamben); antinomia (Smith); anacronismo, contra o pertencimento de um objeto a um lugar e tempo (Didi-Huberman). Destaca a simultânea e incompatível coexistência de diferenças sociais, múltiplas e desiguais modernidades e invalidade da noção de universal. Bishop, *Radical Museology*, 18-9.

171 “Serralves – A Coleção”, *Serralves*, acesso 10 jan. 2015. <http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/>; Vicente Todolí et al. “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção”, in *Circa 1968* (Porto: Fundação de Serralves, 1999).

projeto internacional em curso, o que justifica a aproximação das transformações político-sociais que tiveram lugar em Paris (em detrimento do marco nacional, de 1974 que marca o fim da ditadura).

A terminologia também indica o contexto institucional, seu percurso histórico e problemáticas, seja como identidade ou contradição. É o caso do nome “moderno” no MAM-SP, que não apenas indica a origem da instituição na década de 40 e sua filiação ao MoMA, mas carrega as implicações da reformulação institucional, referenciando a perda da coleção moderna e onde o nome se opõe ao programa declaradamente contemporâneo.

Na complexidade da relação entre nomes, coisas, modos, o processo de inscrição institucional do contemporâneo destaca a relação estabelecida com o tempo e as diferenciações com o moderno. Na própria definição da arte contemporânea (e do museu que assume essa tipologia) deflagram-se uma série de questões políticas, geográficas e históricas, assim como suas ideologias e/ou críticas, num processo longe de ser natural, claro ou pré-determinado.

Para Boris Groys, o prefixo ‘com’ do termo contemporâneo difere de uma mera situação (no tempo) mas aponta para uma relação e um trabalho com o tempo<sup>172</sup>. A relação com a temporalidade e com o moderno é fundamental para definir o contemporâneo, num assentimento com o presente que diferencia-se da ênfase moderna atribuída ao futuro (e negação, destruição do passado). Na visão de Groys, o contemporâneo centra-se no presente não como ponto de transição para o futuro, mas como lugar de reescrita do passado e do presente<sup>173</sup>, como análise e reconsideração dos projetos modernos (e não abandono ou rejeição)<sup>174</sup>.

A imagem de um homem à espera de uma tempestade e sua dupla recusa: de não fugir e de não ser tampouco levado pelo vento, é tomado como resposta metafórica a questão do contemporâneo<sup>175</sup>. Quando pensamos que este senhor é o cineasta Joris Ivens, na obstinação por capturar algo inapreensível, movente e vigoroso como o vento<sup>176</sup>, cuja imagem não se faz visível senão em seus efeitos, a consideração acerca da temporalidade na reflexão sobre o contemporâneo ganha complexidade. Não é solitariamente que o cineasta persegue a imagem cinematográfica do vento. Asmático, então com cerca de 80 anos, Joris Ivens é carregado até lugares inóspitos. A câmera não mostra apenas a extensão de areia no deserto, mas as estreitas escadas em montanhas de imensa altura, o peso dos equipamentos, a equipe que participa do esforço, incluindo a respiração difícil, a espera, o outro homem que coloca a cadeira em cena para o cineasta sentar-se.

---

172 Boris Groys, “Comrades of Time”, in *e-flux jornal What is Contemporary Art!* ed. Julieta Aranda et al. (New York, Berlin: Stenberg, 2010), 32.

173 Groys, “Comrades of Time”, 28.

174 Ibid., 26.

175 Raqs media collective, “Now and Elsewhere” in *e-flux jornal What is Contemporary Art!*, 41-42.

176 Joris Ivens, Marceline Loridan, *Une histoire de vent*, documentário. Dirigido por Joris Ivens (França, UK, Alemanha, Holanda: Capi Films, Channel Four Films, La Sept Cinéma, Nederlandse Omroepstichting, Norddeutscher Rundfunk, Stichting Nederlands, Studio Documentaire de Chine, TF1 Films Production, Westdeutscher Rundfunk, 1988)



A palavra “impossível” que Ivens usa com entusiasmo para descrever o desejo de filmar o vento é pronunciada em outra cena, quando recebe a autorização para filmar apenas dez minutos em condições restritivas no espaço do museu. O artifício do cinema com que responde ao impossível, comprando réplicas das esculturas e montando seu próprio exército não é escondido, mas expõe as condições e o processo de fazer as imagens<sup>177</sup>.

A relação do contemporâneo com o presente não comporta a dimensão negativa e transitória do aqui-agora em prol do futuro tampouco se restringe à imagem do atual em sucessão permanente (e descomprometida) de presentes. Na concepção de Giorgio Agamben, o contemporâneo deve assimilar também uma desconexão e dissociação em relação ao presente: “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”<sup>178</sup>.

Ao destacar a não-coincidência, a discronia, Agamben não propõe uma postura nostálgica, mas, ao contrário, uma relação singular e crítica com o próprio tempo, que não se reduz exclusivamente a adesão e o cegamento da proximidade. Ao tomar distâncias, através de uma dissociação e um anacronismo, Agamben convoca o contemporâneo como forma de perceber não as luzes, mas o escuro do seu tempo. Um escuro que é condição de possibilidade para a aparição intermitente de um relâmpago ou de um vaga-lume. O escuro subverte a tradicional função de fundo, passividade, inércia ou privação, mas implica atividade e habilidade para neutralizar as excessivas luzes da época presente<sup>179</sup>. Menos apreender, trata-se de perceber no escuro uma luz que procura nos alcançar, que dirige-se a nós mas distancia-se e perceber a interpelação deste como resposta provocada por nossa própria sombra projetada no passado.

Convocando a capacidade de responder a algo que nos concerne e não cessa de interpelar, de “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar”<sup>180</sup>, Agamben aponta a noção de compromisso, que não se situa simplesmente no tempo cronológico, mas nesse tempo cronológico algo urge e o transforma. Agamben propõe como tarefa do contemporâneo perceber a fratura do seu tempo, sua falha ou ponto de quebra e torná-la o lugar de encontro entre tempos e gerações, envolvendo a possibilidade de o transformar<sup>181</sup>.

O tempo presente é pensado por via de um método dialético, projeto político e entendimento radical temporalidade, enquanto “tempo heterogêneo”, na complexidade do anacronismo. Apontando a dupla implicação entre o que resta do passado (aquilo é mais do que o passado)

---

177 Os ventiladores exemplificam a relação entre a busca do cineasta e a construção das imagens. Maria Filomena Molder, palestra proferida em “Encontro Arte e Universidade”, Colégio das Artes, Coimbra, 30 mai. 2013.

178 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó, SC: Argos, 2009), 58-9.

179 Agamben, *O que é o contemporâneo?*, 62-3.

180 Ibid., 65.

181 Ibid., 71. Trata-se não só de apreender a luz, mas projetar sombras sobre passado, que tocado, também a isso responde. Agamben procura se aproximar de Foucault, quando este diz que suas perquirições históricas do passado são sobras trazida pela interrogação do presente e de Benjamin, na dedicação aos índices históricos contidos nas imagens como legibilidade a ser alcançado.



64. Joris Ivens, "Une histoire de vent", 1988, still de filme



65.Joris Ivens, "Une histoire de vent", 1988, still de filme

e o nosso lugar incontornável no presente (e também mais do que o presente), Didi-Huberman defende que as imagens não são fetiches atemporais (crítica à estética clássica) nem meras crônicas figurativas (crítica a história da arte positivista), mas montagens de temporalidades, sintomas, que justamente “desmontam” a história linear. Esta complexidade temporal é relatada pelo autor diante do afresco de Fra Angelico em San Marco, Florença: uma pequena área da imagem, uma espécie de borrão gotejado, salpicado (e largamente ignorado nas análises da obra) indubitavelmente relaciona-se ao expressionismo abstrato de Pollock, não como filiação ou antecedente, mas deslocamento paradoxal que faz com que os tempos se conectem<sup>182</sup>.

As reflexões históricas e filosóficas destes autores apontam algo de resistência ao contemporâneo como imagem ou como excesso de presente, uma vez que propõe não se restringir “ao que está à vista”, mas perceber o escuro e as interpolações de outros tempos, na complexidade não linear de suas relações e no confronto dialético. Pensando o contemporâneo como anacronismo, dissenso e abnegação do modo dominante do presente, designa-se uma abordagem. Para Claire Bishop, as coleções podem ser entendidas como lugares privilegiados para a discussão da arte contemporânea – em contraponto ao lugar “óbvio” dos eventos temporários de grande escala e apelo como as feiras e bienais, uma vez que a coleção permite ‘testar’ contemporâneo como essa dialética temporal (e não como aquilo que está literalmente no tempo presente)<sup>183</sup>.

Se a proeminência das exposições temporárias em detrimento das coleções pode ser atribuída ao descrédito no passado no museu moderno, nos museus contemporâneos pode estar ligada ao descrédito no futuro e na noção de permanência, além do encurtamento e aceleração do ciclo de produção/circulação da obra de arte.

Rompendo o excesso de presente e tomando o contemporâneo como disjunção, a coleção pode assumir o lugar de encontro e engajamento entre tempos diversos, menos atrelada a incerteza e esgotamento dos *pós*, mas como compromisso com o passado e o futuro, possibilidade de antecipação<sup>184</sup>. Para Bishop, a coleção é uma “capsula de tempo”, englobando o que foi previamente considerado significativo e o que nos compete prever como significativo para o futuro: “Without a permanente collection, it is hard for a museum to stake any meaning, full claim to an engagement with the past – but also, I would wager, with the future”<sup>185</sup>.

Resgatar o contemporâneo de uma conotação exclusivamente atual e afirmativa, corresponde a abordar a produção artística como “questão que está sempre sendo posta”<sup>186</sup>, implicando

---

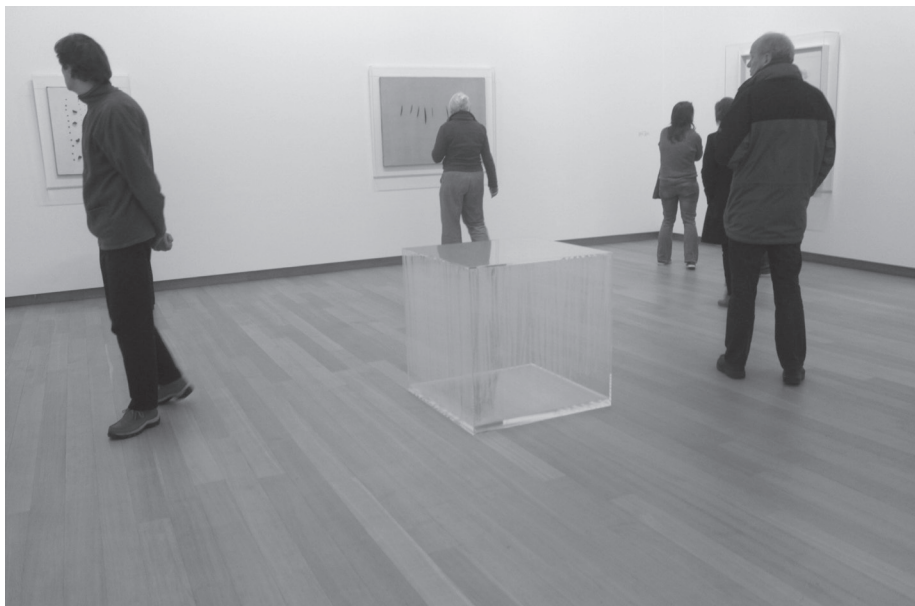
182 Didi-Huberman, *Ante el Tiempo*.

183 Bishop, *Radical Museology*, 7-9.

184 Ibid., 62.

185 Ibid., 24.

186 Georges Didi-Huberman, “Inquietar-se diante de cada imagem” entrevista a Mathieu Potte-Bonneville, Pierre Zaoui, *Vacarme*, n. 37 (2006). Tradução de Vinícius Nicastro Honesko disponível em <http://flanagens.blogspot.pt/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>



66. Hans Haacke, "Condensation Cube", vista exposição, Stedelijk Museum

menos uma definição estanque, mas uma medida de não-saber, hesitação e de negociação de sua inscrição. "Quando acreditamos saber, é porque definimos a arte contemporânea de modo sociológico, circular e puramente convencional, como produto de um pacto que se realiza no 'meio da arte contemporânea' e em nenhum outro lugar"<sup>187</sup>. Duve acrescenta que admitir não saber o que é arte, implica não a pura aceitação de que qualquer coisa o seja ou possa sê-lo, mas a diligente interpretação do que não está dado previamente. Ao envolver a negociação das convenções (não como regra, mas como pacto entre sociedade e artista<sup>188</sup>), define-se a arte contemporânea sem fechar seu futuro: "a única definição de arte contemporânea suscetível de mostrar que o futuro permanece totalmente aberto me parece ser esta: uma obra de arte só será contemporânea enquanto permanecer exposta ao risco de não ser percebida como arte"<sup>189</sup>.

O trabalho "Condensation Cube", 1963-5, de Hans Haacke, sinaliza a incontornável presença e interferência do lugar na constituição/interpretação da obra. Nesta peça, um filete de água no interior do cubo de acrílico, contínua e reversivelmente evapora e condensa-se, perturbando a pureza do cubo minimalista (e também do paradigma expositivo do cubo branco na neutralidade e isolamento idealizados). O trabalho evidencia que alterações mínimas, mas concretas, como a luz, umidade e calor proveniente da presença das pessoas no espaço expositivo interferem na obra<sup>190</sup>.

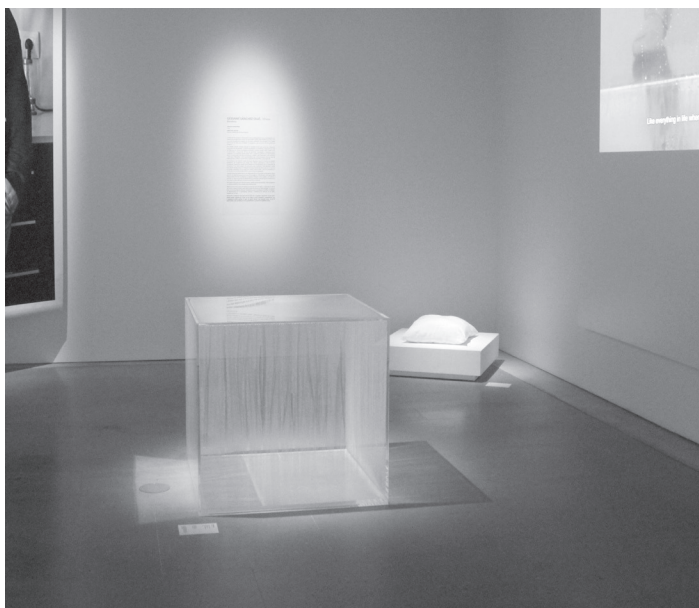
187 Duve, "O que fazer da vanguarda?".

188 A questão de interpretação demanda ser ratificada. O autor argumenta que vanguarda não perdeu sua necessidade histórica, tampouco que a transgressão seja praticada por rotina, mas a vanguarda responde as condições de produção quando o pacto social é rompido (indefinição do endereçamento da arte e de sua definição). Duve, "O que fazer da vanguarda?", 191-2.

189 Ibid., 192. Ver também: Thierry de Duve, "Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers)", in *L'Art Contemporain et son exposition (2)*, ed. Elisabeth Caillet et al. (Paris: L'Harmattan, 2007), 94.

190 Miwon Kwon, *One place after another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002); Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2001); Buchloch, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration".





67. Hans Haacke, "Condensation Cube", vista exposição, MACBA Collection

Destacando a vocação questionadora que a produção artística reivindica, oposta a ambição disciplinar do museu<sup>191</sup>, a contestação, porosidade e renovada investigação das condições de definição da arte contemporânea inclui uma extensa história de rupturas e descompassos nas relações entre artista e museu<sup>192</sup>, tendo a interrogação da própria instituição preponderantemente proferida por artistas<sup>193</sup>.

Neste movimento de questionamento e subversão, as intervenções artísticas incluem ataques literais as paredes do museu, a deliberada recusa do espaço oficial em prol de espaços alternativos e uma série de novas relações com os espaços expositivos. Incluem a saturação do espaço expositivo, enchendo-o com terra, lixo, balões, cavalos, pessoas e inúmeros outros materiais. Inclui inversamente também seu esvaziamento, experimentado por Yves Klein, Robert Barry ou Vitto Acconci, destacando que a mesma operação implica conotações radicalmente diferentes, pois, mesmo não-preenchido de objetos artísticos convencionais, o espaço não está nunca vazio, mas expõe (correspondendo e/ou diferindo) determinadas condições de realização e de recepção.

As intervenções incluem ainda a instabilidade ou reorientação daquilo que é convencionalmente colocado como conteúdo: Daniel Buren embala o Centro de Arte Contemporânea de Genebra com suas características e insistentes faixas listradas, sem no entanto escondê-lo, mas emoldurando a arquitetura neoclássica do museu e invertendo a distribuições dos papéis de museu e artista (recipiente/fornecedor de objetos).

Assim como Christo envolve e esconde o museu, também o artista se esconde como Jiri Kovanda, na performance em que permanece desavisadamente atrás de uma coluna durante

191 Dora García "El reino no es el museo" acesso 02 nov 2014, [www.macba.cat/elreino/intro/no\\_museo.htm](http://www.macba.cat/elreino/intro/no_museo.htm)

192 Exposições e publicações exemplares na tentativa de mapeamento destas relações: McShine, *The Museum As Muse*; James Putnam, *Art and artifact: the museum as medium* (London: Thames and Hudson, 2001); Peggy Gale et al., *Museums by artists* (Toronto: Art Métropole, 1983).

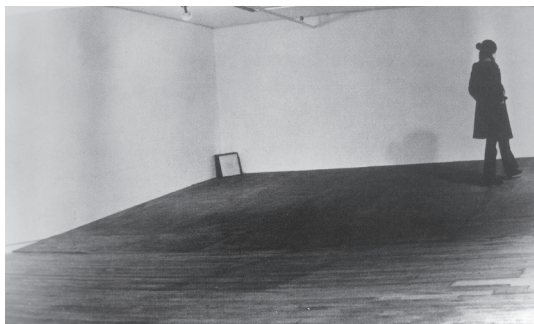
193 Enwezor, "The Postcolonial Constellation", 231.



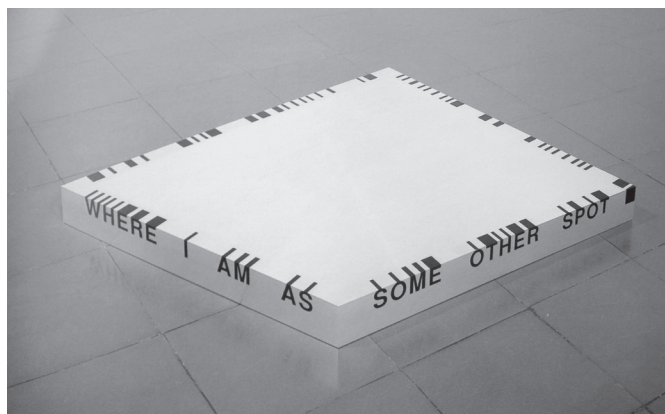
68. Daniel Buren, "Une enveloppe peut en cacher une autre", 1989, trabalho in situ, Musée Rath, Centre d'Art Contemporain, Genebra  
 69. Daniel Buren. "Photo souvenir: a partir de là", 1975, trabalho in situ, Städtisches Museum, Monchen-Gadbach, Alemanha



70. Jiri Kovanka, "xxx", 2014, ação na abertura da exposição "Being the future"



71. Vitto Acconci, "Seedbed", 1972, performance realizada na Sonnabend Gallery, Nova Iorque



72. Roni Horn, "Kafka's Palindrome" 1991

uma abertura de exposição ou Vito Acconci, sob um piso inclinado, escondido, masturbando-se e insultando o público que supunha o espaço vazio.

Neste contexto, as operações envolvem deslocar, retirar, justapor, contrapor, recolocar e manipular não apenas os objetos mas os contextos, evidenciando as implicações das molduras institucionais. Os difundidos exemplos de reorganização e deslocamento do acervo da instituição, desenvolvido por Fred Wilson (justapondo prataria e manilhas dos escravos) e Michel Archer (realocando a monumental escultura da fachada para o interior do museu), evidenciam que os modos e lugares de apresentação alteram o sentido da obra ou no trabalho.

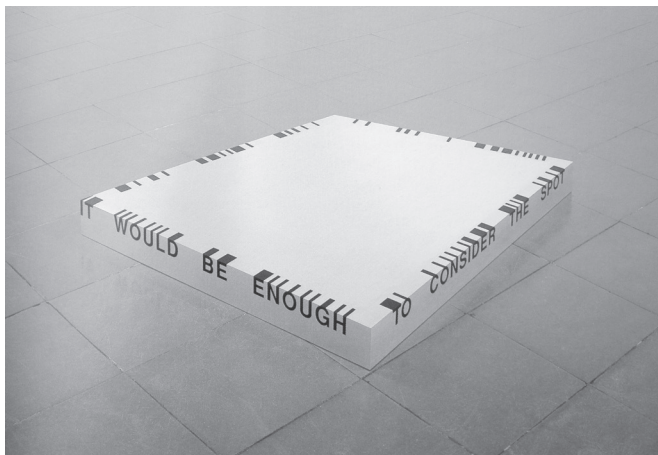
O trabalho "Kafka's palindrome", 1991-94 da artista Roni Horn sinaliza a interdependência entre o trabalho e a experiência presencial, na medida a peça demanda o deslocamento do observador à volta da escultura para ler o texto: "It would be enough to considere the spot where I am as other spot", tomando a ação de circunscrever e a mudança de ponto de referência indicado na frase como própria do trabalho também no gesto do espectador.

Na discussão sobre cooptação/legitimação – e neutralização do potencial contestatório – dos trabalhos ligados à crítica institucional<sup>194</sup>, deve-se destacar a improdutividade de insistir em uma oposição dicotômica museu/artista, quando ambos participam do processo de ruptura e de institucionalização. Ao tomar o museu como um campo social e político, e não apenas como um lugar físico de produção, distribuição e recepção, é impensável situar-se 'fora' da instituição. Neste enquadramento conceitual e operatório do museu, a instituição é condição irreduzível e internalizada da arte, cujas tentativas de fuga expandem seus limites. Diante da flagrante acolhida destas práticas pelo museu e no convite para realizar curadorias e intervenções em suas exposições e coleções, o artista se insere na instituição, a ela se endereça e também dela participa, contribuindo na instauração e reformulação do que é instituído (ou institucionalizável).

Ponderando sobre o legado e efeitos dessas produções e do "inaugural endereçamento crítico" trazido pela crítica institucional<sup>195</sup>, deve-se atentar para sua contribuição na perda

<sup>194</sup> Para uma genealogia do termo e o problemático e redutor enquadramento destas práticas em um gênero: Andrea Fraser, "Da crítica às instituições a uma instituição da crítica", *Concinnitas* ano 9, v. 2, n. 13 (2008).

<sup>195</sup> Enwezor argumenta que a crítica institucional inaugurou um espaço de endereçamento crítico não obstante a "relação parasitária" com a instituição. Enwezor, "The Postcolonial Constellation", 231.



73. Roni Horn, "Kafka's Palindrome" 1991

de uma calculada ingenuidade quanto à neutralidade das posições assumidas e o sentido de corresponsabilidade.

Quando atenta para a dimensão topológica da arte contemporânea, Groys destaca que o ato de selecionar, ordenar e inscrever, estabelece uma moldura no espaço expositivo, notadamente porosa ao fora. O interesse de intervir fora da moldura ou nela própria, não deixa de ter em vista o que acontece tanto dentro como fora dela, posições permeáveis e implicadas. Tomando como ponto de partida a reflexão de Benjamin sobre reprodutibilidade<sup>196</sup>, Groys acrescenta um sentido inverso ao vetor da perda da aura<sup>197</sup>, abordando sua restituição através do processo de recontextualização desempenhado na arte contemporânea. Assim como o museu descontextualiza os objetos, também a arte contemporânea, exemplificada pela estratégia da instalação, para o autor, recontextualiza objetos da produção em massa mediante operações de seleção e ordenação, constituindo um original fortemente atrelado ao lugar.

Para além da irônica valorização do original via cópia, evidente na produção dos *souvenirs* do museu<sup>198</sup> e atribuição arbitrária do mercado de tiragens limitadas para meios potencialmente reproduzíveis, Groys retoma a questão da aura na diferenciação entre original e cópia (indiscernível material ou visualmente) por sua conexão a um lugar. Da cópia sem lugar e de potencial multiplicidade, cuja circulação anônima e indeterminável pressupõe desterritorialização, o autor percebe o contemporâneo como movimento no sentido inverso: conferir um contexto fixo, aurático para objetos/processos/meios tidos como 'ordinários' fora desta moldura. Sem sucumbir à reprodução, a arte opera por inversão, reconstituindo sua aura de presença na demarcação de um lugar dentro do museu<sup>199</sup>.

196 Walter Benjamin, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas – I* (São Paulo: Brasiliense, 1987).

197 Groys, "The Topology of Contemporary Art", 73.

198 Huyssen aponta a venda dos produtos derivados da reprodução da obra como estratégia para devolver o valor do original, aumentando seu poder de atração. Huyssen, "Sair da Amnésia", 168. Igualmente, Foster destaca que a propagação, expansão e reendereço das cópias ao museu, repercutem no museu e reafirmam a aura dos originais. Também o arquivo eletrônico não suplanta o original, mas aumenta seu valor. Foster, "Arquivos da Arte Moderna", 190.

199 Groys, "The Topology of Contemporary Art", 74.



A instalação, assim como experiências artísticas ligadas a performance delegada, *site-specific*, *site-dependent* e *in situ* e a profusão de residências e comissariado de projetos, sinalizam a noção de pertencimento ao contexto, que se contrapõe a mobilidade do artista (atrelada aos modos de produção e circulação contemporâneos)<sup>200</sup>. Além de redimensionar a noção de presença e a relação com o espectador<sup>201</sup>, estas formas artísticas priorizam a noção do conjunto (e não a individualidade dos elementos que a compõe), impondo o sentido da escolha, seleção e apresentação. Groys sublinha que, ao integrar uma instalação, mesmo uma pintura ou um filme passam a ser apreendidos nas operações enquadramento e interpretação.

Vivian van Saaze argumenta que os trabalhos artísticos intervêm nas dinâmicas do museu e que também as práticas de conservação e aquisição do museu alteram o trabalho, numa relação mútua, em que ambos se moldam, o que requer também uma análise dos procedimentos do museu no estudo das instalações<sup>202</sup>.

A execução dos procedimentos que compõem e dispõem o trabalho atrela-se ao contexto e muda o sentido do trabalho, mesmo quando preservada sua forma e material. O trabalho “I will never make any more boring art” de John Baldessari, por exemplo, apresenta fulcrais diferenças entre a proposta inicial de estudantes no contexto de uma escola de arte, em 1971, convocados a escrever repetidas vezes o compromisso/punição que intitula a proposta e o trabalho realizado em “Out of actions” na década de 2010 no Whitney Museum e em Serralves, por estudantes voluntários e equipe de montagem, respectivamente e em revezamento<sup>203</sup>. Nesta última montagem, a frase é desconectada do enunciado e de sua dimensão performativa, uma vez que não é um artista/estudante que escreve, mas montadores que executam a redação da frase visando a configuração visual do trabalho. De outro modo, em “A Show That Will Show That a Show is Not Only a Show”, 2002, na The Project Gallery, Los Angeles, a proposta foi endereçada ao curador da mostra, encarregado de escrever em giz em um quadro-negro a frase “I will never curate any more boring shows”<sup>204</sup>, estabelecendo uma vinculação conceitual e contextual com o trabalho em sua realização, embora/justamente, alterando o enunciado.

No âmbito da presente pesquisa, nos próximos capítulos, serão abordados trabalhos integrantes das coleções do MAM-SP e de Serralves que se alinham a estes conceitos e procedimentos, desafiando a ênfase objetual com que o museu tradicionalmente pratica e

---

200 Kwon, *One place after another*.

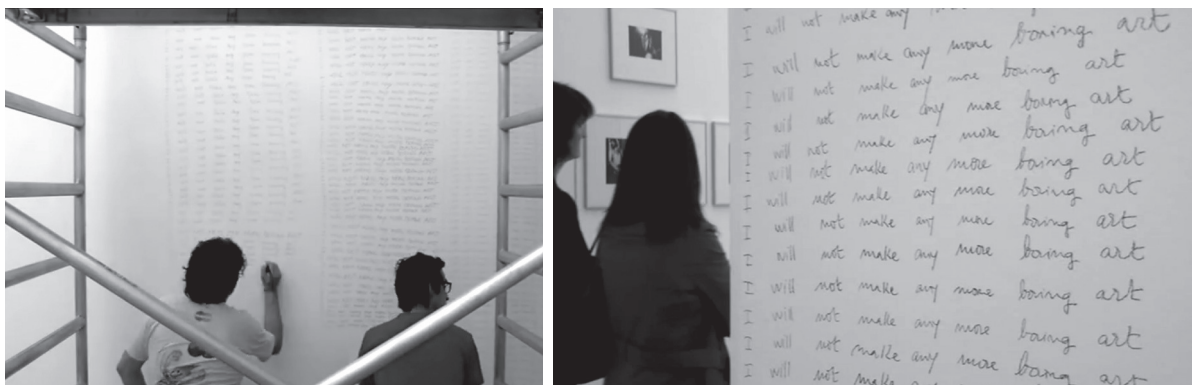
201 Claire Bishop, *Installation Art* (London: Tate, 2005).

202 Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 26.

203 “Montagem da Exposição “Off the wall”, Serralves, acesso 1 mai. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/catalogo/multimedia-exposicoes/off-the-wall-montagem/>. Em Serralves, a produção do texto antecedeu a abertura e em “Off the Wall: Part 1—Thirty Performative Actions”, os estudantes refizeram a performance durante o período de exposição regularmente, cf. “I will not make any more boring art”, *Whitney Museum of American Art*, acesso 1 mai. 2015, <http://whitney.org/Exhibitions/OffTheWallPart1/Baldessari>. Ver também: “Curator Chrissie Iles on John Baldessari’s *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971)” [http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?play\\_id=310](http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?play_id=310)

204 Jens Hoffmann, “A exposição como trabalho de arte” *Concinnitas* ano 5 n.6 (jul 2004): 18-29.





74. John Baldessari, "I will never make any more boring art", montagem e vista da exposição "Off the wall", 2011, Museu de Serralves

concebe sua coleção. Trata-se de perceber a maneira como estes trabalhos articulam a relação entre obra e lugar, coleção e exposição, problematizando a circunscrição da apresentação à mera exibição de uma peça, mas tomando a exposição como integrante da produção do trabalho em termos perceptivos, espaciais, temporais e contextuais.



75. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Departement des Aigles. Section XVIIe Siècle", 1968-72. Antuérpia, 1969  
 76. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Departement des Aigles. Section XIXe Siècle", 1968-72. Bruxelas, 1969.



77. Francis Alys, "Walking a painting", 2002-4

#### **1.4 A exposição como dispositivo**



78. Francis Alys, "The Modern Procession", 2002

*O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobre cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...*<sup>205</sup>

*O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar uma outra significação*<sup>206</sup>. Recusamos o espaço representativo e a obra como comunicação passiva (...) propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência (...) propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração<sup>207</sup>.

A discussão do lugar do objeto artístico, assim como de seu suposto isolamento, encontra ressonância nos trabalhos de Francis Alys, quando propõe-se a levar as obras de arte sob o braço para passear ou organiza uma "Procissão Moderna", com as principais peças do MoMA carregadas em andores pelas ruas da cidade.

Na designação de "resultado da ação de expor, o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe", a exposição consiste em um meio privilegiado de comunicação e uma das principais funções do museu<sup>208</sup>, dada a sua vocação pública.

Para de Duve, a legitimidade do museu no seu papel de colecionador e conservador decorre de sua tarefa de exposição e não o inverso<sup>209</sup>. O autor insiste que é a exposição que inscreve

<sup>205</sup> João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001), 26.

<sup>206</sup> Lygia Clark citada em Paulo Herkenhoff, "Lygia Clark" in *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Tàpies; Paris: MAC, Galleries Contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998), 45.

<sup>207</sup> Lygia Clark "Nós recusamos" (1983) in *Lygia Clark*, 211.

<sup>208</sup> Segundo a definição de museu do ICOM, a exposição integra a função mais geral de comunicação que inclui também as práticas educativas e publicações. Desvallées e Mairesse, ed., *Conceitos-chave de Museologia*, 42-3.

<sup>209</sup> Duve, "Petite théorie du musée", 94.



79. Daniel Buren, Souvenir photo: "Watch the doors, please!", 1980-2, trabalho in situ e in motion, vinil adesivo aplicado nos trens, Chicago

a obra na história da arte, mesmo depois de adquirida em determinada coleção museológica. Em "Section Cinéma", Marcel Broodthaers protagoniza a operação de deslocamento e exposição de embalagens vazias. As caixas, metáforas do museu, na função de guardar, deslocar e isolar, aparecem em outros trabalhos contemporâneos, envolvendo uma série de torsões em relação ao papel de receber e envolver, esconder e expor, preencher e esvaziar, como a caixa de sapatos vazia apresentada na Bienal de Veneza por Gabriel Orozco, a oscilante relação entre emoldurar e ser enquadrado, na instalação de Daniel Buren, a presença discreta mas operacional das caixas nos trabalhos de Armanda Duarte, abordados no terceiro capítulo desta pesquisa. Atentando para aquilo que parece vazio ou se esvazia, estes artistas tornam instáveis as relações entre o que mostra, interdita e/ou expõe o mostrar.

No trabalho "Watch de door please", 1980-2, de Daniel Buren, suas características faixas listradas foram aplicadas no exterior de trens em Chicago, tirando partido da presença das linhas férreas na cidade, de modo que a peça era situado *fora* do espaço expositivo, embora visível pelas janelas do interior do Art Institute e condicionadas aos momentos de passagem do trem no exterior.

"Home Run", do artista Gabriel Orozco, também explora a visibilidade do trabalho através das janelas da sala de exposição. Como os quadros virados para dentro com que esta investigação se apresenta, a obra de Orozco concentra a reflexão sobre dentro/fora e o papel da memória nesta articulação. A sala de exposição vazia, desprovida de objetos, não é apenas exposição de si mesma, do vazio ou daquilo que se ausenta, mas especialmente intenção de direcionar (ou possibilitar) o olhar do espectador para fora. Pela janela do espaço expositivo os visitantes eram convidados a ver laranjas situadas nas janelas dos apartamentos vizinhos, posicionadas junto ao vidro pelos moradores, também solicitados a contribuir na manutenção do trabalho. Mais que evadir ou esvaziar o museu, a proposta sinaliza a vocação deste em visar o que lhe é extrínseco, o sentido de estar ali dentro senão para ver o fora. Colocadas e recolocadas pelos vizinhos do museu, situados diante, perto, mas eminentemente fora do espaço institucional, as laranjas eram o pretexto para uma dobra entre dentro e fora: a obra não estava fora, coincidente com as laranjas, mas justamente, situada na relação visual e espacial estabelecida entre, na oscilação não-dicotômica entre dentro e fora.





80. Gabriel Orozco, "Home run"

Explorando a função expositiva do museu e seus inúmeros suportes/mecanismos (*présentoir*) com o "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", Broodthaers não forma uma coleção, mas monta exposições com objetos declaradamente emprestados<sup>210</sup>. Com a operação do artista, Duve percebe que legitimidade ética e política do museu é deslocada do patrimônio para a apresentação, para o enunciado, abdicando da teoria humanista atrelada a propriedade coletiva e valores universais. Ao colocar entre aspas (comas), duplicando, negando e citando a etiqueta invisível que o museu atribui ("ceci, ici, maintenant, est de l'art") mediante a exposição, o artista coloca a definição artística na forma interrogativa<sup>211</sup>.

Como um dispositivo, a exposição é pensada na função estratégica que o termo pressupõe: operação de dispor, no sentido de apresentar e ordenar as partes de um conjunto e prescrição/normatização a partir de um aparelho ou conjunto de ações visando algo determinado<sup>212</sup>. Esta função eminentemente estratégica do vocábulo é destacada por Foucault<sup>213</sup>, onde o termo dispositivo constitui uma rede de relações entre elementos heterogêneos, envolvendo o discurso e o extra-discursivo<sup>214</sup>. O dispositivo responde a uma urgência e envolve relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionadas, "seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-

210 Ibid., 96. Na ambivalência que notabilizam seus textos, Broodthaers afirma que gostaria de ter começado sua própria coleção. Não dispondo de recursos financeiros, lidou de outra forma com esse desejo: "Then I will be, a creator, I told myself". Marcel Broodthaers, "Like butter in a sandwich" in *Marcel Broodthaers Collected Writings*, Gloria Moure ed. (Barcelona: Polígrafa, 2012), 148. A primeira forma que Benjamin descreve de obter livros é através do processo de escrevê-los (por não dispor de recursos, por insatisfação). Benjamin, "Desempacotando minha biblioteca", 229.

211 Duve, "Petite théorie du musée", 94

212 "Dispositivo" *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, acesso 12 jan. 2015, <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=dispositivo>

213 Edgardo Castro, *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores* (Belo Horizonte: Autêntica, 2009), 123-4.

214 Muchail, "O Lugar das Instituições", 197. Embora não elabore uma definição propriamente dita, Foucault discorre sobre os dispositivos em entrevista (1977), afirmando que se trata de um "conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é rede que se estabelece entre esses elementos", Foucault citado em Giorgio Agamben, "O que é um dispositivo?" in Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó, SC: Argos, 2009), 28.



81. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section des Figures", 1968-72

no"<sup>215</sup>.

A exposição é articuladora de relações entre a produção de saberes e o modo de exercício de poder<sup>216</sup>, nos termos de Foucault, visando determinados condicionamentos – sem eximir a demanda de reiterados reajustes e efeitos inesperados<sup>217</sup>. O percurso histórico do museu remonta uma condição de visibilidade pública inaugural e crescente, construção persuasiva de uma narrativa e a instituição de comportamentos.

Observando que muitos museus de arte moderna e contemporânea são criados sem coleção permanente e mesmo sem a intenção de formá-la<sup>218</sup>, a hipótese que se coloca é que, nesta conjuntura e tipologia museológica, a função expositiva assume um ainda maior protagonismo. O foco do museu reside na visibilidade da produção mais recente dos artistas vivos, como sinalizava a denominação do que é tomado historicamente como o primeiro museu de arte contemporânea, o Musée des Artistes Vivantes. A relação com os artistas "de carne e osso", como satirizava a caricatura no Rio de Janeiro do século XIX, responde a reivindicação de participar ativamente da legitimação e regulação da produção artística. A exposição regular de uma coleção previamente constituída que caracterizou os primeiros museus não foi necessariamente adotada pelos museus modernos, que inclusive recusaram por vezes a função colecionista ou assimilaram a possibilidade de venda e/ou transferência da coleção<sup>219</sup>.

Seguindo o precedente francês, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, instituição de papel crucial na definição do paradigma moderno (imitado e/ou contestado), é fundado em 1929 praticamente sem coleção, dedicando-se a atividades preponderantemente

<sup>215</sup> Foucault citado em Agamben, "O que é um dispositivo?", 28.

<sup>216</sup> Muchail, "O Lugar das Instituições na Sociedade Disciplinar", 198.

<sup>217</sup> O dispositivo envolve processo de sobre-determinação funcional, em que os efeitos ressoam ou contradizem e, portanto, exigem reajustes. Ibid.

<sup>218</sup> José Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. (Gijón: Trea, 2008).

<sup>219</sup> O termo germânico *kunsthalle* costuma designar instituições artísticas sem coleção ou exposição permanente embora "em tempos de uma exultante indefinição nominal", o nome seja indeterminado e muitas instituições com essa denominação tenham coleções. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 19.



"Exposição de Bellas Artes". — Em todo o meq de Nov.  
continua a haver extraordinária concorrência, sobretudo nas  
5<sup>as</sup> feiras, dias consagrados a fim da Sociedade fluminense!

82. Ângelo Agostini, Ilustração para Salão caricatural, 1884  
83. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 12 out. 1894.



— Diz-me cá; de quem gostas tu mais, dos pintores antigos ou dos modernos?  
— Eu te digo; os modernos sempre têm uma vantagem: ainda não de carne o osso.

expositivas<sup>220</sup>. Vocacionado à “descoberta” de novas formas artísticas, a coleção do MoMA assumiu um caráter semipermanente, em que as obras eram adquiridas e conservadas pelo museu provisoriamente, como um “museu purgatório”<sup>221</sup>. Este paradigma, permeado pela noção de “aposta”, previa a posterior transferência a outras instituições atreladas às funções tradicionais do museu (Metropolitan, no contexto norte-americano e Louvre, no antecedente francês). Como uma espécie de “antessala” para a história da arte, o museu moderno visava a transição entre a produção artística e sua inscrição institucional<sup>222</sup>.

Na década de 70, o New Museu torna-se emblemático de uma coleção declaradamente semipermanente. Não-colecionista, a instituição pretendia estabelecer uma ponte entre práticas alternativas e o mercado dominante, adquirindo trabalhos de caráter conceitual como performances e instalações até então não-assimilados pelos demais museus. Conservando os trabalhos por um intervalo temporal limitado<sup>223</sup>, sua política impede o diálogo histórico

220 Em 1929, o MoMA tinha apenas 8 esculturas e 5 pinturas e que até 1935, metade da coleção era constituída por obras do século XIX, quando recursos significativos passam a ser alocados para aquisição, pois até então prevaleciam os legados. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 176-7. Não sem polêmica, em 1944, o museu vende um conjunto de obras impressionistas e pós impressionistas para adquirir pinturas do expressionismo abstrato. Ver também: Christoph Grunenberg “The Museum of Modern Art” in *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven, London: Yale University Press, The Open University, 1999), 32.

221 Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 175. Outras metáforas incluem o fluxo de um rio e um torpedeiro em movimento.

222 No MoMA, esta dinâmica não foi concretizada, efetivamente abandonada apenas em 1953. Neste intervalo, a coleção é expandida e valorizada. A primeira exposição de longa duração da coleção é realizada em 1958. Grunenberg “The Museum of Modern Art”, 32; Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 146-7, 176, 238.

223 Os rendimentos derivados dos trabalhos ‘velhos’, são realocados para aquisição de trabalhos mais ‘novos’, o que a pode aproximar de uma especulação também financeira. Notar que o site institucional do museu apresenta um extenso arquivo das exposições realizadas mas suprime informações acerca das centenas de trabalhos que possui e do histórico de aquisições e descartes. Bishop, *Radical Museology*, 16.



ao recusar acesso ao passado e condicionar a coleção ao presente, inviabilizando o sentido do contemporâneo como pertencimento disjuntivo ou o trabalho anacrônico com tempos “heterogêneos”.

No percurso de instauração do museu moderno, na adesão e institucionalização do novo, atenta-se para o papel (assumido ou negligenciado) que cada instituição detém na inscrição da produção artística, na formação das coleções e mais extensivamente na relação com a memória e os arquivos da história da arte.

Vinçon observa que a adesão ao presente é literalmente manifesta na terminologia *présentation*: “*actuation au présent e présent de l’action*”<sup>224</sup>. Sinalizando a densa articulação entre apresentação, arte contemporânea, tempo presente e inscrição institucional, a exposição não se restringe às condições físicas onde a obra é mostrada, mas implica contextos, temporalidades e interpretações.

Do tempo pré-definido e supostamente “homogêneo” instaurado entre abertura e encerramento de uma exposição desprende-se a observação da “desproporção chocante”, entre o tempo de preparo e de duração, sendo que nos eventos no século XIX, o número de anos para organizar uma exposição equivalia ao número de meses de sua duração<sup>225</sup>. No descompasso entre o tempo distendido e potencialmente interminável das obras que compõem uma coleção e a duração calculada de uma exposição, são estruturadas narrativas, usos e modos de compreender as práticas artísticas.

A noção de experiência, desaceleração e ‘improdutividade’ mobilizadas na fatura e modos dissonantes de lidar com a circunscrição temporal da exposição são abordadas nos capítulos seguintes. Os trabalhos de Armada Duarte e Rivane Neuenschwander, convocando ações diárias, de Laura Lima e Tino Sehgal, explorando a repetição ou de Jorge Menna Barreto, estruturando o trabalho em um projeto de longa duração, são exemplos de estratégias que propõem uma outra dimensão para as ações expositivas e sua relação com a coleção.

A relação que o contemporâneo estabelece com o presente na adesão (ou reação) à lógica do temporário, novidade e obsolescência, está implicado no protagonismo expositivo que tem lugar no museu. A incessante sofisticação do dispositivo expositivo, não colecionável e atrelado a amnésia<sup>226</sup>, fazem com que a coleção possa ser tomada pelo museu contemporâneo no sentido que propõe Agamben: como estado de não-pertencimento à lógica dominante, demandando a capacidade de responder à interpelação do não realizado.

A exposição implica na responsabilidade de um sentido<sup>227</sup>, desmontando a retórica de neutralidade do museu quanto à apresentação das obras, que não se apresentam por si,

---

224 René Vinçon, *Artifices d’Exposition* (Paris: L’Harmattan, 1999), 36.

225 Le Play citado por Benjamin, *Passagens*, 220.

226 A exposição como “ephemeral statements that tend not to be collected” e a luta contra a amnésia incitam pensar/testar como não-objetos ou *quasi* objetos podem desencadear situações sustentáveis a longo prazo. Hans Ulrich Obrist et al. *Everything you Always wanted to know about curating \*but were afraid to ask* (New York: Sternberg, 2011), 129, 156-158, 182.

227 Vinçon, *Artifices d’Exposition*, 26.

infeire Vinçon, mas são apresentadas, o que envolve escolhas pautadas em determinadas concepções que, por sua vez, informam, instauram, propõem ou consolidam modelos. Para o autor, a exposição é um artifício, uma vez que toda apresentação implica necessariamente em uma interpretação<sup>228</sup>.

A escolha, seleção e recorte são pressupostos incontornáveis da coleção e da exposição. O isolamento formal e pretensa imparcialidade são compartilhados entre museu e instâncias comerciais na gestão e paradigmas expositivos como estratégias de mascarar o contexto e implicações de ordem política, ideológica, econômica. Tanto no século XIX como no mundo contemporâneo, as exposições estão ligadas de forma direta ou indireta à economia, diplomacia, política e temas “extra-artísticos”. Retomando Bataille, o conteúdo do museu são as pessoas, seja como estatística, medida de sucesso, formação do público, regulação de seu fluxo e condicionamento de seus comportamentos.

Tomados como consumidores no modelo comunicativo da indústria do entretenimento, os visitantes são desencorajados da ‘contemplação’, cujo sentido de “campo de análise ativo”<sup>229</sup> é exponencialmente substituído pelo de ‘participação’ na experiência de consumo. Com o esfacelamento da esfera pública, em sintonia com discurso neoliberal, a cultura é privatizada e o estado tomado como instância de controle e não de cidadania. Entre controle social e prescrição do comportamento, trata-se de produzir a imagem de uma subjetividade dominante<sup>230</sup>.

De Benjamin a Charlie Brown<sup>231</sup>, as críticas às exposições dos museus aproximam-nas das lojas, centros comerciais e supermercados, como ironiza o desenho de Dan Perjovschi. Esta análise tem como contribuição seminal as reflexões de Brian O’Doherty (evidenciando a ideologia do cubo branco<sup>232</sup>) e de Carol Duncan (o museu como ritual do capitalismo tardio<sup>233</sup>). A retórica da exposição implica em influenciar a interpretação do espectador, valorizando ou subestimando determinados conteúdos através dos textos, etiquetas, arquitetura, cores e iluminação, conotações de valor e poder dos sistemas de segurança adotados, bem como da ideologia que determina exclusões e admissões de determinadas obras<sup>234</sup>.

Os arranjos e estratégias adotadas para mostrar as obras (bem como o mascaramento de seus meios) demonstram que nenhuma exposição é pura em nenhum sentido. Os dispositivos de proteção e separação, como as vitrines, emblemam o processo de des-contextualização do museu e, mesmo justificando seu uso prático, interferem na recepção das obras, conferindo

---

228 Debruçando-se sobre as escolhas formais e sublinhando que a ausência de *décor*, não implica ausência de *mise en scène*, o autor atenta para a inseparabilidade entre as implicações perceptivas e interpretativas. *Ibid.*, 14.

229 Didi-Huberman, *Atlas*, 28, 38.

230 Simon Sheikh, “Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público”, in *Sobre Artistas como Intelectuais Públicos*, org. Ana Maria Maia et al. (São Paulo: Casa Tomada, 2012), 7.

231 Charles M. Schulz, *There’s No Time for Love, Charlie Brown*, TV-short/animation. Dirigido por Bill Melendez (EUA: Lee Mendelson Film Productions, Bill Melendez Productions, United Feature Syndicate, 1973).

232 O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco*.

233 Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside public art museums* (London, New York: Routledge, 2006).

234 Bruce W. Ferguson, “Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense” in *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg et al. (London, New York: Routledge, 1996).





84. Ilya Kabakov, "Rendez(-)vous", 1993, vista instalação, Museum van Hedendaagse kunst, Ghent.

intenções e sentidos. Vinçon aponta a impossibilidade de ser transparente (mostrar os meios) e neutro (não intervir). Deixando de ser gastar (como excesso, dispêndio, não instrumentalizada) e exibida em vitrine<sup>235</sup>, a obra é exibida na interdição tátil e o predomínio visual que estruturam a exposição, recursos conectados à lógica da mercadoria, como aponta Benjamin: "as exposições universais foram a escola superior na qual as massas excluídas do consumo aprenderam a empatia pelo valor de troca. 'Tudo olhar, nada tocar'"<sup>236</sup>.

O museu moderno protagoniza a dupla clausura da narrativa e do homogêneo, implementada via exclusão segundo Yves-Alain Bois<sup>237</sup>. Assim como a descontextualização é obliterada pela ficção ideológica de ordem taxionômica ou cronológica, a extensão fragmentada e indiferenciada da coleção é recalcada pela operação exclusiva/privativa que se realiza no espaço arquitetônico, na seleção e no modelo expositivo. O desejo de ordem e a suposta neutralidade da exposição se contrapõem à subterrânea confusão da coleção não exposta em reserva técnica – contraste que ressoa nas instalações de Ilya Kabakov e nas fotografias de Louise Lawler.

O museu também instaura um novo modo de atenção, onde a "estética da distração"<sup>238</sup>, experimentada pelo corpo que se move diante de amplos intervalos e percursos lineares, substituindo a projeção e absorção até então requisitada pelos quadros concentrados e justapostos. Esta nova mobilidade demandada do observador pelo museu moderno é pontualmente interrompida pela sinalização e informação discursiva, código privilegiado da retórica do museu, cujo texto informa e comenta, orienta e direciona o espectador quanto ao que deve ser visto<sup>239</sup>. Com aguda ironia, a artista Andrea Fraser problematiza a orientação do comportamento nos museus e transmissão da informação, assumindo em 1989 o papel de

235 Bataille citado por Hollier, "O Valor de Uso do Impossível", 289.

236 Benjamin, *Passagens*, 236,

237 Yves-Alain Bois, "Exposition: Esthétique de la distraction, espace de démonstration" *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 29 (1989).

238 Bois, "Exposition: Esthétique de la distraction", 67.

239 Bois, "Exposition: Esthétique de la distraction", 69; Hegewisch, "Um meio à procura de sua forma"; Obrist, *Everything you Always wanted to know about curating*, 92.



85. Ilya Kabakov, "Rendez(-)vous", 1993, vista do corredor, adjacente a galeria

*tour guide*, no Museu de Arte da Philadelphia, na performance "Museum Highlights, a Gallery Talk". Desajustando a comunicação e a atenção dos visitantes, Fraser também coloca-se no papel de visitante na performance "Little Frank and His Carp", filmada clandestinamente, em 2001 em que 'interage' e segue as instruções apelativas indicadas pelo áudio-guia do Museu Guggenheim de Bilbao<sup>240</sup>.

As exposições, parte espetáculo, evento histórico-social e dispositivo estruturante, para Ferguson são o principal lugar de troca na economia política da arte, onde as significações são construídas, consolidadas e em alguns momentos desconstruídas<sup>241</sup>. Enwezor afirma que a exposição está atrelada às dinâmicas da sociedade de consumo e aos questionamentos do campo artístico, como meio de investigação e também como fórum de debate público das narrativas<sup>242</sup>.

No itinerário de formulação e recepção, a exposição coloca a arte em âmbito público na segunda metade do século XVIII, não mais restrita ao espaço privado e especializado, mas notadamente atrelando o espaço de visibilidade da exposição com o da imprensa. Da formação do gosto ou refúgio, a exposição é conclamada à reflexão crítica e Hegewisch aponta o paradoxo de que justamente a exposição, cuja construção remonta o modelo acadêmico pautado na repetição, instrumento disciplinar da produção artística (e não só público) foi usada para subversão<sup>243</sup>.

A autora frisa a multiplicidade dissidente de usos e expectativas da exposição para seus diferentes agentes (públicos, artistas, organizadores, instituições). Articulando a pulsão do artista para apresentar a obra, sair do ateliê e encontrar seu "campo de ressonância" e a pulsão

240 O papel do artista, por sua vez, é visitado por Fraser, em situações performáticas desconcertantes como "Official Welcome" ou "Untitled", 2003.

241 Ferguson, "Exhibition Rhetorics".

242 Enwezor, "The Postcolonial Constellation"; Hegewisch, "Um meio à procura de sua forma", 192-3; Putnam, *Art an Artifact*; Obrist, *Everything you Always wanted to know about curating*; Duncan Cameron, "The Museum, a Temple or the Forum" *The Museum Journal* v.14 n.1 (1971): 11-24. Também disponível em doi: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x

243 Hegewisch "Um meio à procura de sua forma", 188-9.



86. Andrea Fraser, "Museum highlights: a gallery talk", 1989, performance, Philadelphia Museum of Art

de representação de outros grupos sociais (o estado, monarquia, burguesia, corporações), seja na demonstração de poder e afirmação da identidade nacional (inclusive em tempos de competição entre as cidades globais e nos requerimentos ao apoio estatal), diplomacia, cooperação e alianças internacionais, são diferentes razões políticas, sociais e econômicas que norteiam a prática expositiva: "É público e notório que a arte e sua promoção não estão exatamente no cerne das iniciativas que pretendem precisamente consagrá-las"<sup>244</sup>.

A iniciativa de Gustav Courbet é situada como a primeira exposição individual organizada por um artista, sendo gradativa a tomada de consciência de que a forma de apresentação da obra é crucial para sua interpretação na arte moderna e contemporânea. A ruptura com a moldura e o pedestal sinalizam a autorreflexão sobre o suporte e enquadramento da obra, reivindicando o espaço à sua volta. O contexto e a exposição passam a ser compreendida como parte da obra: os trabalhos demandam determinada forma de montagem, como as esculturas 'de canto' de Richard Serra; trabalhos suspensos no teto, fotografias que circundam o espectador, peças dispostas diretamente no chão, numa intensa experimentação de ordem fenomenológica, institucional e contextual.

Diferenciando apresentação e exposição, Vinçon aponta que a ativação, implementação ou apresentação do trabalho de arte (*presentation*) é parte da produção artística e da relação que esta pressupõe com o outro – não necessariamente condicionada ao modelo instituído da exposição (*exposition*), como forma institucionalizada, histórica e socialmente<sup>245</sup>.

A exposição envolve um enquadramento complexo que mobiliza diferentes agentes, estratégias, soluções formais e interpretativas, assim como motivações e repercussões na relação do público com a obra. Tomar o espaço da exposição como paradigma hegemônico da apresentação/recepção da arte pressupõe e condiciona a circunscrição de seu espaço físico, de seus públicos e contribui para a afirmação de uma única e determinada concepção de arte. Formada de partes e parcial, "topológica e semântica", a exposição mobiliza uma série de decisões que afetam o sentido da obra como o percurso expositivo, disposição, ordem e

<sup>244</sup> Ibid., 187-8.

<sup>245</sup> Vinçon, *Artifices d'Exposition*.



87. Andrea Fraser, "Little Frank and his carp", 2001, still do vídeo de performance, Guggenheim Museum, Bilbao

intervalos entre obras, a percepção do conjunto e a relação de cada peça singular<sup>246</sup>.

O contexto social de "acolhida" e quadro de interpretação da obra difere do espaço reivindicado pela obra, tomado como constituinte ou "componente axiomático" do trabalho<sup>247</sup>. Designando a implicação do lugar no trabalho, o autor aborda as propostas artísticas de Daniel Buren usando o termo *in situ*. O artista destaca que o objeto de arte é "transformador e transformado" pelas condições nas quais é mostrado<sup>248</sup>, acrescentando que o lugar onde cada obra é exposta a "impregna" e "marca", impedindo considerá-la como um campo fechado, imune à contingência ou questionamento<sup>249</sup>.

Os esforços de conceituação presentes nos termos *in situ*, instalação e *site-specific* atestam a procura de outra relação com o espaço onde o trabalho é exposto, negando seu isolamento, autonomia e portabilidade. Ao propor a construção de modos alternativos e/ou intervenção direta na instituição, são reformulados os protocolos da exposição e redistribuídos os papéis na produção da obra e da exposição. Atentando para as transformações dos modos expositivos que têm lugar no museu, percebe-se que o museu apenas "parece" permanente, mas que as formas artísticas alteram significativamente as formas de exposição do museu, sendo contestável a adoção de um modelo universal dada a diversidade de instituições e de produções artísticas. A paradigmática exclusão observada por Yves-Alain Bois no modo operatório do museu tem na operação de privação formal da exposição não como neutralidade, mas estratégia de neutralização<sup>250</sup>.

Artistas como Marcel Duchamp, Yves Klein e Piero Manzoni, assim como Hans Haacke e Marcel Broodthaers na medida em que desafiam certas convenções da exposição, do uso do espaço e duração, dos papéis e molduras simbólicas, revelam uma tentativa de "compensar" ou de "co-pensar" (pensar junto) esse espaço<sup>251</sup>. O legado da crítica institucional, sobretudo

246 Ibid., 25.

247 Jean-Marc Poinot, "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine" in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* ed. Margit Rowell, Nathalie Brunet (Paris, Centre Georges Pompidou, 1986): 322-329.

248 Daniel Buren, *Textos e entrevistas escolhidos 1967 – 2000* (Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001).

249 O imperativo de trabalhar com esta condição (e não fingir escapar dela), para Buren, é estratégia de não corroborar com a ideologia dominante. Ibid., 61, 78-79.

250 Vinçon, *Artifices d'Exposition*, 54.

251 Ibid., 20.

como função epistemológica, não se limita à tematização da instituição tampouco pode ser superficialmente filiada às práticas conceituais de investigação de linguagem na produção norte-americana. Esta interpretação parece equivaler à estratégia de neutralização que igualmente reúne as práticas latino-americanas sob a designação de “conceitual político”, ou seja, como tematização do político, numa ideológica dissociação da arte e de seus efeitos no real<sup>252</sup>. Além disso, a circunscrição de ações críticas à mera tematização, parece persistir na disjunção da arte (campo autônomo, disciplina isolada) do político (tomado como motivação ou tema, separado)<sup>253</sup>.

Perceber como as experiências artísticas produzem ressonâncias nos modelos expositivos tradicionais, implica tomar a exposição também como um dispositivo do artista, ou contra-dispositivo, que choca-se com os paradigmas consolidados. A reflexão de Agamben sobre o termo dispositivo amplia a acepção já abrangente em Foucault e o define como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”<sup>254</sup>.

Agamben propõe definir o sujeito como resultado da relação “corpo a corpo entre seres viventes e dispositivos” e aponta o dispositivo como chave de leitura para o mecanismo político contemporâneo em sua capacidade de capturar o desejo e dispô-lo em uma esfera separada visando orientar, modelar e controlar<sup>255</sup>.

Desencadeando uma proliferação de dispositivos, o capitalismo é, para o autor, uma espécie de máquina dissimulada de governo que modela corpos dóceis. A captura do desejo, que o distingue do mero exercício de violência, e a separação, faz com que a profusão de dispositivos não corresponda ao processo subjetivação senão de sujeitos larvais, espectrais, de gestos modelados e controlados mediante estratégias de extremo mascaramento<sup>256</sup>.

Para subverter e não ser controlado, o autor destaca que a estratégia não pode ser simples: há que liberar o que foi capturado e separado por meio do dispositivo e restituí-lo a um possível uso comum<sup>257</sup>. Trata-se de “profanar” o dispositivo, formulada como contra-dispositivo. Oposta ao dispositivo de consagração e sacrifício (que torna o objeto sagrado, portanto de especial indisponibilidade), a profanação para o autor é a possibilidade de quebrar esta

---

252 Suely Rolnik, “Furor de arquivo” *Arte e Ensaios* n.19 (2009): 96-105. Também disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Suely\\_Rolnik.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf);

253 Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política* (São Paulo: 34, 2005).

254 Agamben, “O que é um dispositivo?”, 40.

255 Retomando a etimologia do vocábulo *dispositivo* como tradução para o latim do termo *oikonomia*, e sua complexa esfera semântica de “administração da casa”, Agamben analisa a cisão que separa ser e ação na origem do termo, utilizado para nomear e conceituar na religião cristã a fratura que divide e articula o deus em ser (uno) e praxis (tríplice). Dessa análise, Agamben aponta que o dispositivo trata-se daquilo em que e por meio do qual se realiza uma atividade de governo sem fundamento no ser. Frisando que pode incluir em um mesmo indivíduo múltiplos processo subjetivação, o autor procura desativar metafísica, definindo o sujeito não como essência, mas como relação entre vivente e dispositivo. Agamben, “O que é um dispositivo?”, 35-7; 41, 44.

256 *Ibid.*, 41-2; 47.

257 *Ibid.*, 44.



separação e restituir o que estava interdito ao uso comum<sup>258</sup>.

A pesquisadora Ana Lucia Vilela descreve a exposição como um “estranho lugar” onde coloca-se em questão tanto a informação, quanto o não saber. Este espaço paradoxal implica numa dimensão normatizada e, ao mesmo tempo, mobiliza expectativa, espera, experiência: espaço onde aparece a arte<sup>259</sup>. Para a autora, a aparição envolve uma posição disruptiva, referenciando Agamben, pois trata-se de estar no dispositivo e não estar, ocupar a exposição sem a ela adaptar-se: estar dentro para para abrir distância, para escapar. Comentando as práticas de artistas como Marcel Duchamp, Gabriel Orozco, Piero Manzoni, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, a autora afirma a disjunção entre objeto arte e o seu contexto de apresentação, uma vez que, sem derivar do mesmo processo (arte, exposição) estão implicados e cabe à arte criar espaços e modos contra o dispositivo (que condiciona) e a mercadoria (que a consome). Como o escrivão Bartleby, trata-se de estar presente na dupla negativa: não se ausentar, não obedecer<sup>260</sup>.

Da apresentação como parte do trabalho de arte e da exposição como lugar privilegiado de enunciação do museu, estrategicamente assumida como dispositivo de condicionamento do público (e também da produção artística e de sua interpretação) podemos pensar exposição como lugar de disjunção, tensão e negociação. Não apenas o lugar de ‘receber’, exibir e de construir narrativas, mas onde se dão concessões, contrapartidas, discordâncias e efeitos, onde podem ser instaurados dissensos.

Quando as instâncias expositivas integram o processo de trabalho (como ação, processo, produto) do artista, tomando o enfrentamento de diferentes condições físicas e contextuais como participantes, o artista intervém no modo da arte ser definida e interpretada. Destituindo a exclusividade da tarefa (do museu, do artista), mais do que uma aliança ou braço de ferro, trata-se de pensar nos efeitos desta interação. Por exemplo, as formas alternativas de exposição fora do museu, não apenas ‘retornam’ ao museu ‘neutralizadas’ na forma documental, mas abrem precedentes para repensar o estatuto da obra e as relações com o arquivo.

Do legado destas práticas contestatórias, também o museu passa a expor e comissionar trabalhos dentro de suas molduras institucionais mas não-coincidentes com o espaço de exposição, expandindo e flexionando suas molduras como sugere a base do mundo de Piero

---

258 Agamben parte da ideia do capitalismo como “religião sem trégua e sem perdão” (Benjamin) e explora a etimologia da palavra religião, não como *religare* (aquilo que liga humano e divino), mas como o que separa o domínio divino do uso comum: “*relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que devem caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) diante das formas - e das fórmulas - a observar para respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas o que se encarrega de mantê-los distintos”. O autor defende a profanação como estratégia para restituição ao uso comum. Agamben, *Profanações*, 66.

259 Ana Lucia Oliveira Vilela, “Potências da arte: modos de aparição e exposição” *ArtCultura UFU*, v. 15 (2013): 97-115.

260 Vilela, “Potências da arte”. A potência de não do personagem de Melville é desenvolvida por Giorgio Agamben, *Bartleby, escrita da potência* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), tendo sido explorada em pesquisa anterior da autora: Aline Dias, *O trabalho com(o) fracasso* (Florianópolis: Corpo Editorial, 2012).

Manzoni ou a afirmação de que o museu é o mundo de Hélio Oiticica. Ampliando o escopo de suas ações, o museu igualmente promove atividades que não se pautam no modelo dominante de exposição, investigando outros modos de contato entre arte e público, através de projetos de rádio ou eventos contínuos e descentralizados.

A relação com a exterioridade dos enquadramentos é sublinhada por Francis Alys, ao percorrer a medida do caminho de Santiago de Compostela no espaço interno de seu ateliê na cidade do México<sup>261</sup>. Ou como observa o fictício Sr. Henri: a mistura de absinto com o real, pode melhorar a realidade mas piorar a qualidade da bebida.<sup>262</sup>

Hans Haacke afirma que a apresentação e discussão de determinados temas em seus trabalhos no *topos* artístico assume uma impensada repercussão na mídia, cuja informação atende a visibilidade e debate regulados, intervindo fora da moldura artística<sup>263</sup>.

Ressoando a estas observações, Luiz Camilo Osório sinaliza que os sambistas no trabalho de Hélio Oiticica (comentados neste capítulo), barrados na entrada do museu, “do lado de fora” é que “começaram a reescrever a história da arte brasileira e o próprio funcionamento daquela instituição”<sup>264</sup>. O autor destaca o “embate sempre conflituoso entre a potência experimental da arte e a domesticação institucional do museu”, percebendo que o desafio de ‘preservação’ de sua dimensão transgressora não diminui a importância do museu na reverberação destas poéticas efêmeras.

A relação espacial e negociação política implicada no *fora* comporta ainda a dimensão temporal destas relações, uma vez que a experiência artística *dentro* do museu importa justamente pelo que acontece fora e *depois*. Gabriel Orozco atenta para as repercussões futuras do trabalho, com seus efeitos imprecisos, destacando que o importante não é o que se vê no museu, mas o que se vê depois de olhar os objetos em um museu e o modo como este olhar se confronta depois a realidade. Para o artista, o museu é apenas um momento, uma fração da vivência que permite que alguém experimente a realidade de forma diferente, sublinhando que o tempo da obra segue acontecendo depois do museu<sup>265</sup>.

Apontando as membranas, efeitos e deslocamentos que constituem e opõem dentro/fora,

---

261 Intitulado “Albert’s Way”, o trabalho compreendeu 10 horas diárias de caminhada no interior do estúdio, durante 7 dias, correspondendo aos 118km de uma das rotas de peregrinação. Apresentado através de uma videoinstalação na mostra “On the road”, 2014, em Santiago de Compostela.

262 “... é verdade que se um homem misturar absinto com a realidade fica com uma realidade melhor. /... mas também é certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com um absinto pior.” Gonçalo M. Tavares, *O Senhor Henri* (Alfragide: Caminho, 2003), 65.

263 O artista comenta a manipulação da imprensa e propaganda corporativa através das coleções privadas e patrocínios empresariais como investimento em capital simbólico. Refere-se especificamente a ausência de repercussão do artigo jornalístico, fonte de informação para a obra “Raise the flag”, apontando empresas envolvidas no fornecimento do arsenal do Iraque. Diferentemente da publicação do artigo, a inclusão dos nomes das empresas em bandeiras no trabalho de Haacke em espaço público e no contexto artístico, acarretou o pedido judicial de remoção e direito de resposta, sinalizando a participação do campo artístico no debate político, bem como dos interesses empresariais neste campo, fora de supostas autonomias. Hans Haacke, “Free Exchange (extract)” in *Hans Haacke*, Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird, Hans Haacke (London: Phaidon, 2004), 136.

264 Osório “As políticas da arte e a questão dos museus”.

265 Gabriel Orozco, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (Madri: Conaculta/Turner, 2005), 96, 187-8. Abordagem sobre o tema desenvolvida em Dias, “Marcas e restos”; Aline Dias “pó de feiticeira sobre piano” *Arte e Pesquisa: Aporias e Constelações. Anais 2º Ciclo de Investigações PPGAV UDESC* (2007): 31-39.



88. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Section Documentaire, 1969, praia na Bélgica

presente/memória, a obra de arte assume-se como circunscrição (negociável, provisória) de um território permeado pela tentativa de ampliar e/ou transbordar. Como a pesquisadora Ana Lucia Vilela discorre sobre o país imaginado pelo artista Cildo Meireles: tão pequeno e estreito que não comporta ninguém e onde, portanto, todos estão invariavelmente fora: estrangeiros. Um país que se constitui na interrogação de pensar e borrar as fronteiras, situado em um dispositivo, embora a ele disjunto<sup>266</sup>.

O esforço de terminologia e diferenciação entre a apresentação do trabalho e a exposição sinalizam que as duas instâncias, embora distintas, não estão separadas, mas co-implicadas. Num espaço de relação e negociação, o que compete à formulação curatorial e que compete ao artista, como parte do trabalho, não encontra termos estáveis, mas envolve processos de diálogo e decisão.

Por um lado, o artista parece aumentar o escopo de sua ação e visivelmente amplia sua enunciação quanto aos modos de expor seu trabalho. Por outro, também o museu assume-se como agente de produção da obra, no que se refere ao fornecimento de contexto físico e institucional, encomendas e coproduções, e, mais especificamente, no compromisso com as futuras apresentações dos trabalhos que passam a integrar sua coleção.

Tomando as exposições como áreas de teste ou tese, os trabalhos assimilam a experimentação no espaço público, rompendo o confinamento do espaço privado do ateliê. Não necessariamente tomada como etapa preparatória para a formulação do trabalho mas, reivindicando que as diferentes montagens sejam tomadas como instâncias do trabalho, ressaltando a relação entre repetição/singularidade de cada situação expositiva.

A flexibilidade/adaptação ou reação/intervenção do trabalho de arte à cada contexto de exposição gera a impossibilidade de tomar a apresentação do trabalho como definitiva, bem como dificulta a formulação/adoção de uma orientação prescritiva quanto às instalações de

<sup>266</sup> Vilela, "Potências da arte".

cada trabalho. A artista Roni Horn afirma que “Sometimes it’s taken two or three installations that are not quite right to get it right”<sup>267</sup>, e interrogada sobre sua eventual ausência no processo de instalação, afirma adotar alguns parâmetros gerais e diretrizes na forma negativa (o que deve-se evitar), mas constata a impossibilidade de seguir orientações estritas: “The problem is that when the artist isn’t there, people want to ‘get it right’, but the right thing is actually pretty flexible. The things that aren’t flexible are the wrong things”<sup>268</sup>.

Somando-se às suas tradicionais tarefas expositivas (as decisões curatoriais, a expografia, estratégias de endereçamento, disposição) e de conservação, o museu compromete-se com a inteligibilidade do trabalho e, por uma espécie de procuração, também pela sua produção. Esta complexa relação entre o trabalho, seu pertencimento à coleção e sua relação com a exposição tornam especialmente tênues os limites entre a constituição do trabalho propriamente dito e a narrativa institucional.

Atrelando a apresentação da obra à forma institucional da exposição, o artista expande seu papel, mas também outorga uma crescente participação do museu na realização do trabalho. Nas renovadas apresentações (sempre singulares e irrepetíveis), a abertura e a responsabilidade de cada escolha (atreladas à seleção, disposição e adesão ao lugar), desafiam o museu a lidar de outro modo com as práticas orientadas ao objeto e com os paradigmas de estabilidade e neutralidade. A constante redefinição das condições de exposição e apresentação, contribui para que os papéis e códigos sejam interrogados, desconstruindo o que está aparentemente previsível e estabilizado.

Reiteradamente defendida como pesquisa reflexiva, e não meramente um produto, a exposição não é posterior à coleção nem dela decorre como consequência. A exposição e a coleção se relacionam em uma via de sentido duplo, em que a coleção tanto é relíquia (ou sobra) do que foi mostrado, quanto propulsiona e define o que vai ser mostrado. Como estratégia ou pretexto para o crescimento da coleção, a exposição também é propósito da coleção, enquanto instância de endereçamento, experimentação, afirmação ou exibicionismo propriamente dito. Assim como os paradigmas da exposição são problematizados, as narrativas de apresentação da coleção também o são, dismantelando ideias de neutro ou universal e as barreiras à reflexão crítica que pressupõem.

Condizente com a prevalência da função expositiva sobre demais tarefas dos museus, montagens temporárias reinterpretam a coleção, notadamente rompendo com os critérios cronológicos e estilísticos<sup>269</sup>. Bishop destaca que a bibliografia crítica condenando a abordagem cronológica canônica do paradigma expositivo do MoMA é profusa mas, em contrapartida, é escassa a crítica ao modelo igualmente apolítico do paradigma de exposição temática da

---

267 Roni Horn, “Moving water: the flow of Roni Horn. Julie Ault in conversation with Roni Horn” in *Everything was sleeping as if the universe were a mistake* (Barcelona: Fundació Joan Miró, “la Caixa” Foundation, 2014), 131.

268 “They are always wrong. So, for example, you can say that it never goes in the center, or not to form any symmetries, or not to form patterns. There are things that you don’t want that can be specified. What I want is more difficult to articulate” Horn, “Moving water”, 132.

269 Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 292.



89. Felix Gonzales-Torres, sem título, 1991, out-door

coleção, emblemático por instituições como Tate Modern e Centre Georges Pompidou, cujo enfoque sedutor gera uma visão a-histórica, desatenta às diferenças geográficas e culturais<sup>270</sup>. Na presunção de reescrever a recepção do outro na modernidade, Enwezor aponta que a instituição insiste na relação centro-periferia, repetição de estereótipos, exclusões da produção de outras modernidades artísticas e justaposição de produções díspares sem conflitos, ofuscando os contextos<sup>271</sup>.

Manuel Borja-Villel propõe um esquema de análise para os paradigmas de abordagem da coleção através de um modelo de relação triangular: concepção, dispositivo e objetivo. Enquanto o paradigma moderno (emblemático pelo MoMA), pauta-se em uma história linear evolutiva ocidental, através do cubo branco e visando a aceitação moderna de público, no museu pós moderno (exemplificado pela Tate), a abordagem é multicultural, através do marketing e endereçando audiências economicamente quantificáveis de múltiplas demografias. O autor defende um terceiro e novo paradigma (o Museo Reina Sofia) cuja é concepção decolonial e de múltiplas narrativas, através do “archive of commons” (a coleção como fonte pesquisa coletiva acessível) e visando a educação<sup>272</sup>.

Deslindada sua vocação identitária, de representação, aposta ou investimento, a coleção, em sua formação, exibição, endereçamento e negociação não é neutra ou naturalizável. A dimensão topológica, semântica e duracional do lugar-discurso que cada coleção constitui é campo potencial onde as obras intervêm e, justamente por “permanecerem” no museu, podem instaurar confrontos e incessantes montagens.

270 Bishop, *Radical Museology*. Críticas apuradas em Hans Belting, “Place of reflection or place of sensation?” in *The discursive museum* ed. Peter Noever (Ostfildern: Hatje Cantz, 2001) e Enwezor, “The Postcolonial Constellation”.

271 O autor afirma que sua estratégia expositiva prescinde de reflexão, “subjugando a memória histórica”, em um “ato selvagem de violência epistemológica e hermenêutica”. Enwezor, “The Postcolonial Constellation”, 222.

272 Manuel Borja-Villel citado em Bishop, *Radical Museology*, 22-23.





90. Pierre Huyge, "I do not own 4'33'", 2005

Na coincidência entre apresentação/exposição, a instância expositiva não só interpreta o trabalho mas participa como condição de sua materialidade. Finitos, contingentes e co-dependentes de sua conservação (material e inteligível), os trabalhos parecem desmentir a atemporalidade que o aparato museológico se esforça por conferir, afirmando sua adesão ao momento e lugar crítico de formulação/exibição. Ao mesmo tempo, a efemeridade das obras e das exposições tomam a coleção (e publicações<sup>273</sup>) como potencial para futuras retomadas, assimilando sua temporalidade complexa. A impossibilidade de 'possuir' uma exposição e os desafios ao colecionável das práticas artísticas contemporâneas ressoam no trabalho de Pierre Huyghe: "I do not own..." e repercutem na coleção e no 'lugar' atribuído à memória.

Destacando a importância do olhar e de suportar o olhar do outro na construção das imagens<sup>274</sup>, as operações de conservação e de narração da história da arte não circunscrevem-se à presença material das obras ou contato direto com as exposições, mas envolvem formas complexas de transmissão, interpretação e atualização/redistribuição destas formas residuais.

A noção de *topos* reivindicada à coleção e a negociação aberta da definição da arte contemporânea, assim como a complexa articulação do campo museológico com as esferas sociais, econômicas e políticas são as reflexões que estruturam a presente investigação. Neste sentido, são situados os contextos, projetos e agendas assumidas pelos dois museus estudados e o sentido conferido à vocação contemporânea destas instituições, protagonizadas pelos programas expositivos.

273 Não apenas registro (impresso ou digital), as publicações também são dispositivos, que antecipam, condicionam e publicitam as exposições (que por sua vez, também oferecem e demandam publicidade) ver: Julian Stallabrass, "A política do ensaio político de catálogo" *ARS*, v.8, n.16 (2010): 75-82, acesso 13 jan. 2015, doi: 10.1590/S1678-53202010000200006. Sobre as condições de acesso aos "originais" e interrogação quanto aos trabalhos acessíveis senão mediante formas residuais/documentais ver: Hélio Ferverza, "Registros Sobre Deslocamentos nos Registros da Arte", in *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, org. Luiz Cláudio da Costa, 43-64 (Rio de Janeiro: Contra Capa, FAPERJ, 2009).

274 Sobre a importância das fotografias de Denise Bellon para reflexão sobre a exposição surrealista, cuja memória não depende apenas das imagens-clichê da imprensa. Chris Marker, Yannick Bellon, *Le souvenir d'un avenir*, documentário, curta-metragem. Dirigido por Chris Marker, Yannick Bellon (France: Arte France, Les Films de l'Equinoxe, 2003).



91. Robert Filliou, "The frozen exhibition", 1972

Pautando-se na aceção da exposição como dispositivo do museu (simultaneamente articulada com o espaço-contexto constituinte das obras), a pesquisa aborda pontualmente um conjunto de obras pertencentes ao acervo do MAM-SP e de Serralves. A escolha reside em obras desestabilizadoras e críticas da própria instituição, defendendo a dimensão de negociação do sentido e o carácter instituinte da produção artística, da qual a coleção (e também a tese) participa. Opondo-se à simples adesão ao presente e à arte recente, a coleção de arte contemporânea é sustentada como lugar/discurso que potencializa o confronto de temporalidades heterogêneas.

Como a coleção, também a tese afirma-se como campo operatório, que apropria-se, desordena e renegocia o sentido. A operação de montagem, como afirma Didi-Huberman, não corresponde à assimilação, tampouco aproximação do semelhante, mas envolve a mobilização e abertura do pensamento. A relação entre morte, história e arte, apontada no filme "Les statues meurent aussi"<sup>275</sup> assinala que a vida de um objeto artístico é vinculada ao olhar que o formula e que constrói seus sentidos. O museu, lugar dos objetos cujos olhares que lhe conferiam vida estão mortos, é pensado como instância topológica e duracional de negociação das tentativas de "deixar marcas" e das suas formas de legibilidade através da montagem, operação que mobiliza e estrutura o trabalho complexo da memória, com suas disputas e incontornáveis lacunas<sup>276</sup>.

275 "Quando os homens morrem, entram na História. Quanto as estátuas morrem, entram na Arte. Esta botânica da morte é aquilo a que chamamos Cultura". Chris Marker, *Les statues meurent aussi*. Documentário. Dirigido por Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet (França: Présence Africaine, 1953). Sobre a crítica que o filme articula a musealização (e a abordagem de Malraux) ver: Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*.

276 Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo* (Lisboa: KKYM, 2012), 177, 192, 200, 209.



## **Capítulo II.**

### **Museu de Arte Moderna de São Paulo**







1.(e seguintes) Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2014, Museu de Arte Moderna de São Paulo































## **2.1. O filho do MoMA; o pai da Bienal**



O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi criado em 1948, inserido no movimento de implantação de museus modernos no pós-guerra<sup>2</sup>, período de intenso crescimento urbano, industrial e econômico no Brasil. Constituindo-se como o primeiro museu de arte moderna no Brasil, a criação do MAM-SP é praticamente simultânea à do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambos iniciativas particulares<sup>3</sup>.

A história do MAM-SP reúne características singulares, atravessando diferentes contextos políticos, artísticos e sociais e notadamente marcada por uma ruptura, através do episódio desconcertante de sua quase-extinção e transferência da primeira coleção à Universidade de São Paulo, que cria o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) em 1963 para receber o acervo<sup>4</sup>. Esta cisão no percurso institucional do MAM-SP resulta na criação de outra instituição, o MAC-USP, que passa a deter a coleção original do MAM-SP e na manutenção do MAM-SP por sócios dissidentes, que retomam as atividades do museu em 1967, embora sem coleção e sem sede<sup>5</sup>.

Embora a Semana de Arte Moderna de 22 seja comumente atribuída como marco na reação ao academicismo na arte brasileira, ressalta-se o esforço historiográfico para rever a periodização, considerando “que as diferenças entre produções “acadêmicas” e outras “modernistas” parecem apenas tópicas”<sup>6</sup>. A revisão do legado estético, repensando o valor do evento (mais simbólico do que inaugural) é acompanhada pela contestação e desmistificação de sua centralidade, desmentindo o caráter inédito e exclusivo da Semana e apontando iniciativas pioneiras da modernidade em outras regiões do país<sup>7</sup>, ignoradas e desvalorizadas

---

1 “Estatuto do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010”, 30 mar. 2010, acesso 02 out. 2014, <http://mam.org.br/institucional/lei-de-acesso/estatuto/>

2 Maria Cecília França Lourenço, *Museus Acolhem Moderno* (São Paulo: EDUSP, 1999). É acentuada a profusão de museus brasileiros no pós-guerra, embora seu crescimento mais expressivo situe-se nas três últimas décadas. Instituto Brasileiro de Museus, *Museus em Números vol.1 e vol.2* (Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011).

3 O MAM-SP é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).

4 Sobre o MAC-USP ver Aracy Amaral org., *Perfil de um Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (São Paulo: MAC USP/ TECHINT, 1988); Elisa de Noronha Nascimento, “*Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*” (Tese Doutorado, Universidade do Porto, 2013).

5 A ata de Assembléia Geral Extraordinária (jan. 1963) registra a aprovação da transferência do museu para a Universidade de São Paulo, é concretizada apenas a cessão da coleção. Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012).

6 Tadeu Chiarelli, “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil” *Novos estudos CEBRAP*, n. 88 (dez. 2010): 113-132 acesso 13 mai. 2015, doi: 10.1590/S0101-33002010000300007

7 Ver pesquisa sobre a ruptura e o primado do modernismo em seis diferentes cidades brasileiras em: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, “Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas” *Anais do Simpósio Nacional de História* n.26 (2011), acesso 13 mai 2015, [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300313786\\_ARQUIVO\\_ANPUH2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300313786_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf)





8. Bubby Costa, "Sem título (da série: Dia-a-dia do mam)" 1994  
9. Reserva técnica do MAM-SP

da narrativa oficial (que a situa como epicentro irradiador). A retomada de projetos artísticos modernos de outras regiões, que inclusive antecederiam as manifestações da Semana, assim como reavaliação de linguagens como fotografia, artes gráficas e revistas na formação de uma nova visualidade, contribuem para a crítica ao "semanismo"<sup>8</sup> e a desproporcional valorização do evento, sinalizando questões geopolíticas na historiografia<sup>9</sup>.

No que se refere aos processos de musealização, a inscrição institucional moderna no Brasil se efetiva na década de 50, tendo papel estruturante do mecenato privado na implementação dos museus contemporâneos, embora a ideia de um museu de arte "em moldes modernos" estivesse "no ar" desde os anos 30<sup>10</sup>.

O curador Felipe Chaimovich situa a criação de museus "inovadoramente independentes do estado" no período de expansão museológica do nacional-modernismo, comentando a mudança da relação entre as políticas públicas e o capital privado e a aliança entre arte, capital e indústria patente no patrocínio privado das instituições culturais<sup>11</sup>.

No Brasil, a concentração de museus é consonante com a marcante desigualdade na distribuição geográfica, atrelada à dinâmica social e econômica de ocupação litorânea do país, numa coincidência entre museus e concentração demográfica e, sobretudo, de capital<sup>12</sup>. A flagrante concentração de museus na cidade de São Paulo ressoa o que o curador Paulo

8 Paulo Herkenhoff, *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. (Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil, 2002), 22-29; 30-44.

9 Vide a complexidade de modernismos plurais e paradoxais, que não se afirmaram pela autonomia da linguagem do cânone norte-americano, mas mediante estratégias de intervenção coletivas e relação com o público. Sobre o tema Paula Cavalcanti Simioni, "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação", *Perspective* acesso 13 mai 2015, doi: 10.4000/perspective.5539

10 Os museus de arte brasileiros até a criação dos MAMs restringiam-se ao colecionismo e exposição da produção acadêmica, em São Paulo emblemizada pela Pinacoteca do Estado, instituição estatal. Amaral, *Perfil de um Acervo*, 12-3.

11 Felipe Chaimovich, "Academia Contemporânea" in *Panorama da Arte Brasileira 2005* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005), 64-69. Entretanto, as observações do autor sobre a regulação do estado nas práticas artísticas prescinde de uma diferenciação do investimento privado e do capital público derivado da isenção fiscal.

12 Instituto Brasileiro de Museus, *Museus em Números vol.1.*, 49, 56, 57.



Herkenhoff detecta como um sistema de arte “paulistocêntrico” no Brasil<sup>13</sup>.

O sistema artístico e museológico brasileiro foi descrito em consenso de “fragilidade institucional”<sup>14</sup>, incluindo o “confronto contra a precariedade”<sup>15</sup>, a malha de instituições de artes visuais “rarefeita, instável e sujeita a intempéries políticas”<sup>16</sup> e mesmo a “conspiração do clima tropical” contra a conservação dos acervos<sup>17</sup>. A crítica ao retraimento do estado na formulação e gestão das políticas culturais, sobretudo através do sistema de financiamento via renúncia fiscal consolidado no país a partir da década de 90<sup>18</sup>), apresenta um quadro em reformulação e crescente participação do estado nos governos pós-neoliberais brasileiros da última década<sup>19</sup>. A reformulação institucional protagonizada pelo MAM-SP situa-se na década de 90, justamente quando da retração do Estado e associação da cultura ao marketing corporativo.

13 Paulo Herkenhoff, “Pum e Cuspe no Museu”, in *Já: Emergências Ocupantes*, org. Orlando Maneschy et al. (Belém: Edupa, 2009), 202.

14 Luiz Camillo Osório, “Desafios do Moderno Depois do Modernismo” in *História e(m) Movimento*, Annateresa Fabris et al. org. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008), 33.

15 Guilherme Bueno org., “Instituições de arte no Brasil relatos de experiências”, *Arte e Ensaios* (2006): 129.

16 Paulo Sérgio Duarte et al. “Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI” in *Museum Art Today Museu Arte Hoje*, Martin Grossmann et al. org. (São Paulo: Hedra, 2011), 165.

17 Amaral, *Perfil de um Acervo*, 11.

18 A Lei de Incentivo à Cultura, n. 8.313, 1991, conhecida como Lei Rouanet, institui políticas públicas para a cultura nacional, destacando mecanismos de incentivos fiscais e tendo fomentado notadamente eventos temporários de impacto midiático, preterindo-se projetos museológicos de médio ou longo prazo (como pesquisa e formação de acervo). A crítica pauta-se na instrumentalização como marketing das empresas envolvidas e nos escassos investimentos privados diretos. Duarte, “Desafios para museus de arte”, 131; Paulo Herkenhoff, “Sistema Institucional da Arte”, palestra proferida no seminário *Padrões aos Pedacos: o Pensamento Contemporâneo na Arte*, Paço das Artes, São Paulo, 7 ago. 2006; Marcelo Araújo em entrevista a Martin Grossmann “Museu ideal” in *Museum Art Today Museu Arte Hoje*, 141; Sônia Salzstein “Política cultural dos museus brasileiros” *Trópico na Pinacoteca*, São Paulo, 2002; Moacir dos Anjos, “Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI” in *Museum Art Today Museu Arte Hoje*.

19 A criação do Instituto Brasileiro de Museu, 2009, antecedido e decorrente da Política Nacional de Museus, em 2003, profusão de editais federais descentralizados de fomento à produção, acompanhados de criação das Câmaras Setoriais, instância de debate e participação dos profissionais exemplifica as mudanças instauradas, tendo a reformulação em curso da legislação (saída de obras do país, heranças, doações, impostos, regulação de circulação) como foco de tensão entre interesses públicos e privados frente o crescimento do mercado e processo de internacionalização.



10. Vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014

Herkenhoff discorre sobre a "fuga dos padrões institucionais" no início da década de 2000, não como inventividade ou subversão, mas como uma espécie de "barbárie museológica"<sup>20</sup>. Prescindindo de "uma tradição museológica" ou espaço de "respeitabilidade" da posição conservadora do museu na sociedade<sup>21</sup>, as mudanças paradigmáticas da arte contemporânea se sobrepõem a questões não consolidadas da instituição museológica.

Enquanto a criação e afirmação do MAM-SP na década de 50 é consonante com o crescimento econômico e as relações internacionais, sua crise institucional situa-se no período de instauração da ditadura militar, sendo a atuação do museu retraída e conservadora na década de 70, pautada em formatos expositivos convencionais, compartimentação das linguagens, sistema de premiação e convites a artistas consagrados<sup>22</sup>.

O posicionamento experimental da produção artística da década de 60/70 no contexto brasileiro inclui uma reação ao mercado (centrado nas linguagens tradicionais e artistas modernos legitimados) e às instituições oficiais atreladas à ditadura, numa dupla implicação entre as opções estéticas (pobreza e fragilidade dos materiais, linguagens marginais como livros, colagens, filmes e fotografias, formas processuais e ênfase no contexto) e contestação do regime político ditatorial e do contexto de consumo<sup>23</sup>.

20 Herkenhoff, "Sistema Institucional da Arte".

21 Araujo em entrevista a Grossmann "Museu ideal", 140. Comentam a ausência de tradição museológica: Amaral, *Perfil de um Acervo*, 11; Anjos, "Desafios para museus de arte", 146.

22 Definida como "neutra" (Chaimovich, "Academia Contemporânea", 65), a atuação do MAM-SP no período difere da "área operacional" e crítica ao "museu receptáculo" defendida pela direção de Walter Zanini no MAC-USP bem como do confronto da produção artística experimental e a instituição no MAM-Rio de Janeiro. Sobre a gestão e legado do curador: Walter Zanini "Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea" in *Sobre o ofício do curador*, Alexandre Ramos org. (Porto Alegre: Zouk, 2010), 59-60; Walter Zanini em entrevista a Hans Ulrich Obrist in *Uma breve história da curadoria* (São Paulo, Bei Comunicação, 2010); Cristina Freire, *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013); Cristina Freire, "Território de liberdade: um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil" in "Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas", Ana Paula Cohen (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2005), 31-39.

23 Dária Jaremtchuk, "Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São



11. Vista do MAM-SP, 2014

Na coleção do MAM-SP, notadamente, as experiências políticas e de linguagem contestatórias da arte do período foram tardiamente incorporadas, ligadas a um processo de revisão histórica e posterior legitimação, não concomitante à produção<sup>24</sup>.

---

Paulo” *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8 (2006), 91-98.

24 Exemplificado pela presença de obras anteriores a experiência neoconcreta de Lygia Clark na coleção, como “Espaço modulado nº 3B”, 1959 e “Composição”, 1953, incorporadas em 1999 e 1989; e de Hélio Oiticica, cujas obras “Metaesquema”, 1958 e dois guaches, 1956 foram incorporados em 1998. Os trabalhos de Antonio Manuel, da série: “Repressão outra vez - eis o saldo”, 1968 (tecido, corda e serigrafia sobre madeira) foram incorporados ao acervo em 2006. O trabalho foi exibido em “Circa, 1968”, em Serralves, embora não integre a coleção portuguesa. Outras obras do artista da década de 60/70 ingressaram na coleção do MAM-SP no final da década de 2000, assim como de Paulo Bruscky e Cildo Meireles, ingressam tardiamente ao museu.

*... o senhor só será responsável perante si próprio! Garanto-lhe que o senhor não será imitado, se for audacioso. A princípio haverá críticas. A defesa da arte moderna é uma luta*<sup>25</sup>.

MARGHERITA SARFATTI (indignada): *Você foi contratado para um trabalho. Pinte sua revolução as suas próprias custas. (...) Patrocinar sua arte não significa patrocinar sua revolução!*

DIEGO RIVERA (exaltado): *É a mesma coisa!*

Ela discorda, ele a acusa de ser *uma judia fascista*, e ela retruca, chamando-lhe de *comunista rico*.

(...)

WILLIAM HEARST, aconselhando Rockefeller: *Controlamos o futuro da arte porque pagamos por ele. Nomeie para a diretoria do seu museu pessoas que detestem os Riveras e amem os Matisses. Crie um novo movimento na arte. Você tem dinheiro e poder.*

NELSON ROCKEFELLER: *Poder cultural para poder pagar por um Matisse...*

HEARST: *Celebre as cores!*

GRAY MATHERS: *Celebre a forma!*<sup>26</sup>

CICCILLO MATARAZZO (de pijamas, sentado na cama): *Eu 'tava aqui pensando... Por que não fazemos uma bienal?*

YOLANDA PENTEADO (de costas, penteando o cabelo, interrompe o movimento e vira-se): *O que?*

CICCILLO: *Uma bienal... Como a de Veneza... Só que aqui, em São Paulo... A Bienal de São Paulo... Per que no?*

YOLANDA: *Uma bienal?*

CICCILLO: *É.*

YOLANDA: *Aqui em São Paulo? Você é louco...*

Yolanda pula na cama, os dois se abraçam e riem.

CICCILLO: *Você também é... É por isso que nós formamos um belo casal! Riem e se beijam.*<sup>27</sup>

*(...) meu maravilhoso amigo, apaixonou-se por uma secretária, a mulher mais ambiciosa de todos os tempos. Queria ser a secretária, a dona de tudo.*<sup>28</sup>

25 Léon Degand citado em Amaral, *Perfil de um Acervo*, 17-18.

26 Diálogo livremente traduzido de produção cinematográfica norte-americana sobre o contexto artístico dos Estados Unidos nos anos 30. Tim Robbins, *Cradle Will Rock*, longa-metragem, ficção. Dirigido por Tim Robbins. (USA: Cradle Productions Inc., Havoc, Touchstone Pictures, 1999).

27 Diálogo transcrito da minissérie *Um Só Coração*, produzida pela rede Globo, cuja trama justapõe narrativas ficcionais com personagens e eventos artísticos das décadas de 20 e 50, em São Paulo. A coleta e edição de frases alinha-se a outros trabalhos desenvolvidos pela autora, "Frases de novela" (Florianópolis, Edição do Autor, 2009); "Frases de artistas" (Porto: Edição do Autor, 2014).

28 Dina Lopes Coelho em entrevista a Tadeu Chiarelli in *P33: Forma únicas da continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 233.





12. Vista da exposição temporária do acervo do MAM-SP, sede rua Sete de Abril, c. dec.50

Tomado como modelo e interlocutor na criação do MAM-SP, o MoMA tem uma participação politicamente interessada<sup>29</sup>, pautada no cruzamento da exportação do paradigma de museu moderno norte-americano e da política de ‘boa vizinhança’ que marca o imperialismo político e cultural na América Latina. As ditaduras militares apadrinhadas pelos Estados Unidos, o esforço de colonização cultural e o *boom* de museus têm indissociável cariz político, assim como as exposições itinerantes promovidas pelo MoMA e sua participação nas representações nacionais em bienais<sup>30</sup>.

A expectativa de que “o museu de São Paulo paute sua existência e funcionamento a partir do museu de Nova York”, “combatida” pelos intelectuais e artistas de esquerda brasileiros, incluiu o fornecimento de modelos de estatutos para consulta e emulação, críticas e sugestões acerca do nome, da composição dos associados, o desencorajamento da participação do estado<sup>31</sup> e a simbólica doação de um conjunto de obras<sup>32</sup>.

O desejo de “acelerar um *momentum* latente”<sup>33</sup> e o “parentesco fraternal” entre os dois museus<sup>34</sup>, ressoam nas estratégias ideologicamente comprometidas do MoMA no pós-

29 Aracy Amaral “Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo” *REVISTA USP*, n.52 (dez.-fev. 2001-2): 16-25; Amaral, *Perfil de um Acervo*, 14.

30 José Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico* (Gijón: Trea, 2008), 209, 231, 253.

31 Correspondências indicam a orientação de adotar o nome “museu”, substituindo a terminologia “Galeria de Arte Moderna”, então cogitada da parte brasileira. O MoMA reclama a ausência de artistas e intelectuais na primeira relação de sócios, criticando a presença excessiva da “*família*” e desencorajando a vinculação do museu à tutela dos órgãos oficiais públicos. A autonomia do empreendimento possibilita repercussão pública sem regulação do estado. Ver: Amaral, *Perfil de um Acervo*; Regina Teixeira de Barros “Revisão de uma História: A Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2002).

32 Diferentemente do que afirma Lorente, o MAM-SP não foi fundado “a partir de uma doação de Nelson Rockefeller”. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 234. A doação particular em 1946 é endereçada ao grupo interessado em fundar um museu (sendo as obras distribuídas entre o MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro). A historiografia destaca que a importância da “pequena doação” não reside no valor ou quantidade de obras. Amaral, *Ibid.*; Lourenço, *Museus acolhem moderno*.

33 “Minha ideia, oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um ‘momentum’ latente”. Carta de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, 1946, publicada em Amaral, *Perfil de um Acervo*, 13-14.

34 O MoMA também é apontado como “irmão mais velho norte-americano” em Vera d’Horta, *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995), 45. Uma menção a “fraternal colaboração” encontra-se em carta da diretoria do MAM-SP a Nelson Rockefeller em 1964 publicada em Museu de Arte Moderna



13. Vistas montagem da 1ª Bienal de São Paulo, 1951

guerra e, igualmente, na visão empresarial adotada pelo MAM-SP nos anos 90, destacando-se a ênfase na produção de arte mais recente, o protagonismo das exposições temporárias, vocação didática e cruzamento com fotografia, design e cinema. A indissimulada vinculação ao modo de operar dos negócios que caracterizou o MoMA envolve competitivas estratégias comerciais, com papel crucial da publicidade<sup>35</sup>. A adoção do modelo americano privado de gestão entretanto encontra uma situação muito particular no cenário brasileiro, onde não se percebe a mesma presença da iniciativa privada na sociedade, sobretudo na sobrevivência subsequente dos museus brasileiros<sup>36</sup>.

Diferentemente do MoMA, que apenas em 1953 afirma a permanência de sua coleção, o MAM-SP é criado a partir da coleção particular de seu mecenas, intencionalmente formada para integrar o museu, sem visar posteriormente outra instituição complementar. A coleção formada, preponderantemente figurativa e de influência italiana e francesa, entretanto não é principal protagonista do programa expositivo, sendo a mostra inaugural “Do Figurativismo a Abstração” dedicada a abstração europeia, contando com apenas quatro peças da coleção e prescindindo da representação norte-americana comissariada por Marcel Duchamp por constrangimentos financeiros<sup>37</sup>.

A coleção e as exposições sinalizam que apesar da unanimidade da historiografia quanto a referência ao MoMA, o MAM-SP toma o ambiente italiano como referência<sup>38</sup>. A historiadora Ana Magalhães pontua as relações entre o meio artístico brasileiro e italiano da época a partir das obras que foram inicialmente incorporadas na coleção, incluindo a presença de empresários e artistas de origem italiana, a forma de gestão (mista entre esferas pública e privada), a política internacional de difusão da arte italiana e o programa de propaganda do

de São Paulo, *O retorno da coleção Tamagni*.

35 No comitê de fundação do MoMA não consta nenhum artista, mas um publicitário consagrado. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 173.

36 Luiz Camillo Osório em entrevista a Fabio Ferron e Sergio Cohn, *Produção Cultural* (2010), acesso 29 out. 2014, <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/LuizCamilloOsorio.pdf> Acesso.

37 Marilucia Bottallo, “A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus” *Concinnitas* UERJ, ano 5 v.6 (2004): 38-54.

38 Sobre a antiga coleção do MAM-SP e particular do colecionador, ambas atualmente no MAC-USP: Ana Gonçalves Magalhães, “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo”, *Museologia & Interdisciplinaridade*. v.1, n.1 (2012): 92-93 e “As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC-USP e a Pintura Moderna no Brasil”, *VI EHA Encontro De História Da Arte UNICAMP* (2010): 45-53.



14. Vista do público da 2ª Bienal de São Paulo, 1953

fascismo<sup>39</sup>.

A criação do MAM-SP inclui a iniciativa de artistas e intelectuais, tendo papel centralizador do empresário Francesco Matarazzo<sup>40</sup> no investimento financeiro, gestão do museu e formação da coleção. Como a presença norte-americana e italiana no meio artístico brasileiro, Matarazzo igualmente não formulou sua coleção e museu “desinteressadamente”, mas inserido no “quadro de um projeto maior da elite paulistana” visando a inserção e afirmação cultural e política no processo de modernização do país<sup>41</sup>.

Com um intenso programa expositivo, o MAM-SP cria a Bienal de São Paulo, em 1951, originalmente intitulada “Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. Articulando arte, representação e afirmação de poder econômico e políticas diplomáticas internacionais, a mostra conferiu proeminência ao museu, cujo prestígio alcançado paradoxalmente “apequenou” as atividades museológicas<sup>42</sup>. De acordo com Mario Pedrosa, “a Bienal, criatura do museu, sufocou seu criador, gerando a convivência com uma alternativa dolorosa: preparar as bienais, mas não deixar ao mesmo tempo cair o museu, à míngua de recursos. À medida, porém, que aquelas cresciam, absorvendo somas cada vez maiores, menores eram as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do museu propriamente dito”<sup>43</sup>.

39 Margherita Sarfatti, consultora da coleção de Matarazzo, foi atuante na definição do Novecento italiano sob o governo de Mussolini e seus efeitos na América Latina cf. Raúl Antelo, “Arquivo: morte e linguagem” (Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005). Sobre a presença da arte moderna italiana no Brasil: Ana Gonçalves Magalhães, “Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Coleccionismo privado dos anos 1930-40” *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* na Universidade de Brasília (Rio de Janeiro: FAPERJ UERJ, 2012), 1583-1602.

40 Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo foi industrial e mecenas. Seus antepassados, imigrantes italianos, foram responsáveis pela criação de um complexo industrial no século XX, detentores de uma fortuna e papel importante na economia e modernização brasileira.

41 Magalhães, “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo”, 99.

42 A concentração de recursos para a realização da Bienal como desencadeadora da gradual perda de importância das atividades do museu e seu “apequenamento” é abordado por Dina Lopes Coelho em entrevista a Tadeu Chiarelli in *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*; Mario Pedrosa, “Depoimento sobre o MAM”, in *Política das Artes*, Otília Arantes org. (São Paulo: EDUSP, 1995); Amaral, *Perfil de um Acervo*, embora sinalize-se que as dificuldades financeiras atravessam o museu desde sua criação.

43 Pedrosa, “Depoimento sobre o MAM”, 303.



15. Vista da exposição “140 caracteres”, 2014

Concentrando os interesses e investimentos do mecenas e do estado<sup>44</sup>, a Bienal coloca o museu como “apêndice” de um “evento temporário de longa duração”<sup>45</sup>. Tadeu Chiarelli aponta que o MAM-SP metaforiza o “projeto de modernização do país e do seu colapso”<sup>46</sup>, uma vez que sua formação e coleção de arte moderna internacional coincide com o desenvolvimento econômico brasileiro e, emblematicamente, a abdicação do acervo, transferido para tutela pública, corresponde a sobreposição da gestão do museu por um evento de caráter temporário e de repercussão internacional.

Este episódio é narrado em “tom polêmico e pleno de conflitos”<sup>47</sup> pela historiografia, cujo teor discursivo destaca a ação destrutiva ou o ganho da esfera pública, conforme sinalizavam os jornais da época: “A USP recebe valiosa coleção de obras de arte”, *O Estado de S. Paulo*, 2 set. 62; “Morreu o Museu de Arte Moderna”, *Correio Paulistano*, 24 jan. 63; “Réquiem para homens ricos mas de mentalidade estreita” *Correio Paulistano*, 20 jan. 63.

Definido por Mario Pedrosa como “um dos malogros mais escandalosos e mais tristes da chamada iniciativa privada no Brasil”, exemplar da “falência das responsabilidades sociais da iniciativa particular”<sup>48</sup>, o museu não é transferido ao patrimônio e atividades da universidade enquanto “ente vivo e dinâmico, atuante”, como pretendia-se, nas palavras de Mario Pedrosa, então diretor do MAM-SP. A coleção é de fato transferida, mas associados dissidentes que não aceitaram a manobra tiram partido da manutenção do nome jurídico<sup>49</sup> e reestruturam

44 Pedrosa sugere manter o museu como sociedade civil e transformar a Bienal em uma fundação pública não executiva, apenas na função de administrar fundos do governo federal, estadual e municipal, tendo em vista os respectivos orçamentos: estimava-se 1 milhão de cruzeiros mensais como custos do museu e 150 milhões para a realização da Bienal. A sugestão não foi aceita e a fundação adotou modelo de organização, mas privada, assumindo desde 1963 (7ª edição) a promoção do evento. Ibid., 303-4.

45 Herkenhoff associa a bienal a função de um museu temporário ao defender a montagem de núcleos históricos diante da carência do público brasileira de contato com determinadas produções artísticas. Paulo Herkenhoff, “Bienal 1998: princípios e processos” *Marcelina* (2008).

46 Tadeu Chiarelli, “Arte Traidora” in *MAM na Oca* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006), 39.

47 Magalhães, “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo”, 78.

48 Pedrosa, “Depoimento sobre o MAM”, 305.

49 A não dissolução imediata do museu e decorrente manutenção de sua razão social visava o recebimento de subsídios para a organização em curso da Bienal, mencionando-se em ata a possibilidade de ceder em outra oportunidade o nome. Horta, *MAM*.



16. Vista do projeto "São Paulo: pode entrar que a casa é sua"

o MAM-SP. Sem coleção e sem sede, com atividades esporádicas em diferentes espaços até 1969, o MAM-SP reabre ao público sob a marquise, marcando a definitiva cisão com a *antiga* coleção, que permanece sob tutela pública desde 1963, através da cessão e criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP. A narrativa revela a fragilidade institucional do meio artístico e museológico brasileiro, tendo a exposição temporária sobreposição à gestão da coleção que, formada em âmbito privado, tem sua conservação transferida para a esfera estatal.



## **2.2. Sob a marquise, a coleção perdida: o novo MAM**

*Como é possível admitir-se em nossa época fechar museus!?<sup>50</sup>*

*Chegamos ao fim da jornada. Ela não foi brilhante. Devemos, porém tirar de sua experiência algumas lições para futuro. Antes de mais nada é preciso afirmar-se que não se fecha nem se suprime museus, como não se fecham nem se suprimem teatros ou escolas, pois museu não é loja nem botequim<sup>51</sup>.*

A transferência da coleção é tomada como um peso simbólico para a instituição, que recentemente tem revisitado o episódio e o percurso histórico em projetos expositivos. Pode ser tomado também como um problemático sintoma do contexto institucional alargado, conferindo ao museu uma noção de instabilidade paradoxal ao caráter supostamente estável que caracteriza e modela uma instituição<sup>52</sup>. A permeabilidade e sujeição a relações políticas e interesses particulares/econômicos desmontam a retórica da permanência tradicionalmente patentes na arquitetura, coleção e discurso expositivo dos museus, inserindo descontinuidades na relação entre permanente/provisório e público/privado.

A historiadora Annateresa Fabris interpreta a situação como demonstração de um “cadinho de vaidades pessoais, em que a arte e a cultura são meros pretextos para o exercício de uma ação personalista”, afirmando que a doação para uma instituição pública “não exclui o lado sombrio do episódio, que parece enraizado em práticas arcaicas, e não uma concepção moderna de mecenato e de ação cultural”<sup>53</sup>.

Desprovido de sede, da coleção e da relação estratégica com a Bienal para ampliação do acervo (através de doações e sistema de premiação, além de facilitadora de aquisições internacionais) o MAM-SP mantém apenas o nome e reinicia suas atividades colecionistas e expositivas, reorientando-as para a arte contemporânea.

A designação ‘moderna’ mantida no nome do museu, atrelado a denominação ‘contemporânea’ adotada pelo MAC-USP, revela o paradoxo das instituições em relação às coleções que detém: o Museu de Arte Moderna dedica-se a formar uma coleção de arte contemporânea e o Museu de Arte Contemporânea é criado para receber as coleções de arte moderna do antigo MAM-SP<sup>54</sup>. Embora o MAC-USP tenha uma ação pioneira na institucionalização das

---

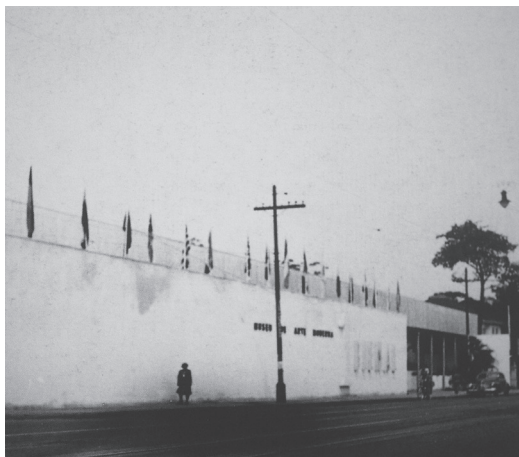
50 “Medidas para salvar o MAM de São Paulo”, in Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O retorno da coleção Tamagnj*, 14.

51 Pedrosa, “Depoimento sobre o MAM”, 304-305.

52 Sobre a recorrência de museus extintos, com nomes alterados ou transferidos no contexto brasileiro, Instituto Brasileiro de Museus, *Museus em Números vol.1*, 22.

53 A dependência incluía verbas e interesses de Matarazzo. Annateresa Fabris, “Um fogo de palha aceso” in MAM 60 Annateresa Fabris et al. org. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008), 89.

54 MAC-USP possui atualmente cerca de 10 mil peças. Foi criado em 1963 para receber as coleções do casal de



17. Vista sede 1a Bienal de São Paulo, 1951

práticas conceituais e na concepção do papel do museu contemporâneo durante a direção de Walter Zanini, o museu possui notáveis dificuldades de manter o compasso com a produção contemporânea na continuidade da coleção, dada a inexpressiva contribuição financeira dos órgãos públicos na sua política de aquisição<sup>55</sup>.

A contradição entre moderno e contemporâneo no MAM-SP e MAC-USP sinalizam a complexidade da nomenclatura institucional, que não enuncia afirmativamente um programa inequívoco e intencionalmente formulado, mas denota as contingências, paradoxos e desencontros do percurso de cada museu. Neste sentido, ambas as acepções, moderno e contemporâneo, são questões a serem discutidas e continuamente revisitadas, diferentemente de um campo pacífico ou previamente delimitado.

Além da contradição com a vocação contemporânea vigente e a relação com moderno tomada como debate inconcluso, e não como definição estanque, o nome ancora-se no contexto de sua formulação na década de 40 (quando o moderno e contemporâneo não se opunham); sinaliza a relação com o museu nova-iorquino de mesmo nome e, ainda, as implicações da construção e expansão da marca do museu, apoiada no sentido simbólico de a instituição ter se mantido sem sede nem coleção, apenas com o nome jurídico<sup>56</sup>.

A *antiga* coleção, passando a integrar o acervo do MAC-USP, é apresentada nas sedes deste museu que protagoniza um percurso arquitetônico complexo<sup>57</sup>, que inclui projetos não-

---

mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, de obras adquiridas ou recebidas em doação durante a vigência do *antigo* MAM e pelos prêmios das Bienais de São Paulo até 1961, incluindo neste conjunto peças de Modigliani, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Wassily Kandinsky. Sobre a relação do museu com a universidade ver: Tadeu Chiarelli, “A arte, a USP e o devir do MAC”, *Estud. av.*, v. 25, n. 73 (2011): 241-252, acesso 16 mai. 2015, doi: 10.1590/S0103-40142011000300026.

55 O caráter burocrático e as limitações administrativas e orçamentárias do MAC-USP são apontadas como restritivas na aquisição de obras. Além da doação inicial do *antigo* MAM-SP, o museu recebeu a coleção de arte contemporânea internacional proveniente do Banco Santos, envolvido em escândalos de corrupção. À parte das rivalidades entre museu “de pesquisa” e museu “elitista”; conservadorismo acadêmico e dinamismo da produção contemporânea; vocação pública e interesse mercado/coleccionador, os dois museus guaram uma origem comum, incluindo ainda a Fundação Bienal de São Paulo e a Cinemateca, destacando-se a relação que o *antigo* MAM-SP estabeleceu com a produção cinematográfica emulando a ação do MoMA.

56 Ronaldo Bianchi, “MAM, uma história sem fim” (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006).

57 Sobre o tema ver: Renato de Andrade Maia Neto, “Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da Uni-



18. Vista sede 1a Bienal de São Paulo, 1951

concretizados, descumprimentos na execução de projetos e reiteradas reivindicações de espaço. O MAC-USP tem múltiplas sedes, tendo ocupado diferentes edifícios e anexos no campus universitário, além de um dos andares do edifício da Bienal no Parque Ibirapuera. Desde 2012, o MAC-USP é sediado também em um dos edifícios projetado por Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera (conhecido como a antiga sede do DETRAN) e recentemente anunciou a construção de uma nova sede no campus universitário<sup>58</sup>.

Exemplificando a escassez de projetos arquitetônicos vocacionados ao uso museológico no Brasil, cuja arquitetura de museus pauta-se preponderantemente na adaptação de edifícios, o MAM-SP protagoniza uma situação arquitetônica problemática, prescindindo de uma vinculação do programa museológico ao projeto arquitetônico desde sua criação, que priorizou a constituição da coleção sobre a sede. O acervo foi exposto primeiramente em sede provisória, com visitação restrita ao público especializado, no bairro do Brás, em São Paulo, no edifício da Metalúrgica Matarazzo. A inauguração e abertura do MAM-SP ao público é realizada no centro da cidade de São Paulo, em 1949, no 2º andar do edifício Guilherme Guinle, projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon especificamente para a sede dos Diários Associados, propriedade de Assis Chateaubriand. A adaptação do espaço cedido ao MAM-SP é realizada por Vilanova Artigas e a do MASP, que ocupa este edifício nos primeiros anos de atividade, por Lina Bo Bardi<sup>59</sup>.

A 1ª Bienal, promovida pelo MAM-SP, é realizada em 1951 em um pavilhão provisório projetado por Luis Saia e Eduardo Kneese de Mello na Esplanada do Trianon, no centro de São Paulo, posterior a demolição de um belvedere projetado por Ramos de Azevedo<sup>60</sup>. A 2ª Bienal é

---

versidade de São Paulo” (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2004). Lorente equivocadamente associa o parque Ibirapuera como campus universitário, tendo o MAC-USP ocupado sedes em ambos os locais. Lorente associa a especialização cronológica com a proximidade física de suas sedes e uma suposta “continuidade” institucional, o que não acontece senão permeada por conflitos. Lorente, *Los museos de arte contemporâneo*.

58 O novo projeto é do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, cujos projetos anteriores para o MAC-USP (na década de 70 e 2000) não foram concretizados.

59 A sede definitiva do MASP na Avenida Paulista, com o paradigmático projeto da arquiteta Lina Bo Bardi só é ocupada 1968, depois de cerca de dez anos da data do projeto, no mesmo lugar de realização da primeira edição da Bienal.

60 Ana Paula Nascimento, “MAM: museu para a metrópole” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2003).



19. Vista sede MAM-SP sob a marquise, década 70

sediada no Parque do Ibirapuera, construído na década de 50 quando das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo (da qual Matarazzo integrava a comissão organizadora). O Parque conta com um conjunto de edifícios projetados por Oscar Niemeyer, tendo as 2ª e 3ª edições da Bienal ocupado dois edifícios concluídos do conjunto em construção. O Palácio das Indústrias também conhecido como Pavilhão Cicillo Matarazzo ou Pavilhão Bienal é assumido como sede do evento, a partir da sua 4ª edição, em 1957.

O MAM-SP ocupa o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, a Oca, em 1958, e no ano seguinte, é sediado no 2º andar do edifício da Bienal, onde permanece até 1963, quando da cisão do museu. No período de reestruturação, desprovido de sede e de coleção, o MAM-SP ocupa salas no 7º andar do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista e na sequência, um escritório alugado no 23º andar do Edifício Itália na Avenida São Luís. Em 1969 a prefeitura cede o espaço conhecido como “Pavilhão Bahia” e o MAM-SP volta ao Parque Ibirapuera, embora em vista aérea, esteja oculto sob a marquise<sup>61</sup>.

Carol Duncan critica que a análise da coleção no discurso do museu recorrentemente aborda o conjunto de objetos sem situar sua existência e interpretação aos contextos arquitetônico, social e político<sup>62</sup>. A arquitetura participa na definição do museu, informando a sua posição ideológica, sua relação com a cidade e com as políticas públicas, em intrínseca relação com os modos expositivos.

O MAM-SP protagoniza a intrigante situação espacial de ocupar de modo permanente uma sede provisória no Parque Ibirapuera desde 1969, com área física de 3.500 m<sup>2</sup>, sendo menos de 1.000m<sup>2</sup> de área expositiva (grande sala possui cerca de 700m<sup>2</sup>, sala Paulo Figueiredo, 250m<sup>2</sup>) enfrentando o desafio de comportar um “museu grande num museu pequeno”<sup>63</sup>.

O conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera desde a década de 50 recebeu diferentes

61 SPBR, “Um novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o V Centenário” in *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*, 209.

62 Por outro lado, os estudos sobre a arquitetura de museus costumam negligenciar a relação com as coleções. Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside public art museums* (London, New York: Routledge, 2006).

63 Adriano Pedrosa, “Mamõyguara opá mamõ pupé” in *Mamõyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010).





20. Vista MAM-SP

nomes e finalidades, sendo recentemente destinado a uso cultural, o que gerou um remanejando dos usos e decorrentes disputas entre diferentes instituições e políticos<sup>64</sup>. Sem obter a efetiva cessão de nenhum dos emblemáticos edifícios modernos do parque, o MAM-SP encontra-se instalado, desde 1969, na modesta estrutura cedida pela Prefeitura, construída de forma provisória e à revelia do arquiteto, sob a grande e sinuosa marquise que liga os principais edifícios.

Chegando a ser referido como “filho bastardo” do Parque<sup>65</sup> e contestada a “ocupação imprópria” da marquise, o museu mantém este mesmo endereço a mais de quatro décadas. O espaço sob a marquise, que tem a exposição “Bahia no Ibirapuera”, 1959, organizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves no contexto da V Bienal de São Paulo (ainda organizada pelo MAM-SP), como uma espécie de “mito de inauguração” precedente do espaço<sup>66</sup>.

A historiografia que atribui esta mostra como primeiro uso público é contestada pela pesquisadora Ana Maria Maia baseando-se no histórico de usos e ocupações precedentes do espaço pelo Museu de Cera, pelo Clube Paulista de Patinação e aluguel para eventos

64 Atualmente, são ocupados pela: Fundação Bienal de São Paulo; Museu Afro Brasil; Pavilhão das Culturas Brasileiras; MAC-USP e a Oca, espaço municipal destinado a exposições temporárias.

65 Oscar Pedroso Horta, Paulo Mendes da Rocha (que menciona a impropriedade da ocupação) e Oscar Niemeyer (que descreve-a como “uma coisa bastarda e que deveria ser retirada”), citados em *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*.

66 A ocupação de Lina Bo Bardi contou com dissonante expografia, radicalmente avessa a ‘neutralidade’ do cubo branco, incluindo cortinas escuras, folhas de eucalipto no chão, presença de baianas, capoeiristas e acarajé na abertura, cf. difundido registro fotográfico do presidente Juscelino Kubitschek no evento), subvertendo a “etiqueta” do espaço expositivo.

corporativos, sociais, filantrópicos, acadêmicos, expositivos<sup>67</sup>.

Embora o discurso institucional indique a mobilidade e o nomadismo do museu, a atual sede do museu é “provisoriamente permanente” desde 1969, tendo protagonizado esforços por cessão e expansão no parque na década de 2000, não concretizados<sup>68</sup>. A situação arquitetônica do MAM-SP é comentada pela imprensa como um “puxadinho” ou “calcanhar de aquiles”, envolvendo polêmicas quanto à alteração do projeto de Niemeyer e disputas sobre novas sedes.

O edifício sob a marquise recebeu três reformulações arquitetônicas para adaptação do espaço<sup>69</sup>, sendo emblemático o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, em 1982. Segundo Chiarelli, as limitações museológicas da arquitetura de vidro do projeto de Bardi que compromete a exibição/conservação de obras em suportes frágeis à exposição luminosa, “exterioriza a pouca visibilidade ou importância que o acervo do museu possuía para o próprio MAM”<sup>70</sup>. A parede azul formulada na expografia de Bo Bardi foi retomada em mostras pontuais do MAM-SP, como “Figuras, quase figuras” e “P33: Forma únicas da continuidade no espaço”, destacando-se que no projeto original a parede foi tomada como presença cromática e não suporte das obras e que o mobiliário (cavaletes para exposição de obras bidimensionais nos dois lados) nunca foi construído<sup>71</sup>.

A grande fachada de vidro indica a ruptura com a parede na expografia do MAM-SP, tendo os painéis como suporte principal, ampliando a área expositiva e afirmando o alinhamento horizontal espaçado moderno. Em 1995 uma terceira intervenção arquitetônica cria a Sala Paulo Figueiredo, tendo como objetivo atender condições museológicas (notadamente de controle lumínico para exibição das obras), aumentando a zona protegida da galeria principal e em aproximação do paradigma do cubo branco. Para isso, tomou parte da área expositiva junto ao vidro e endereçou aos espaços de restaurante e loja, o que, paradoxalmente, eclipsa o volume expositivo e faz com que o restaurante assuma sua fachada em oposição à parede cega dos serviços”<sup>72</sup>.

A problemática foi abordada na 33ª edição do Panorama da Arte Brasileira, com curadoria

---

67 Ana Maria Maia “Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo” in *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*, 29.

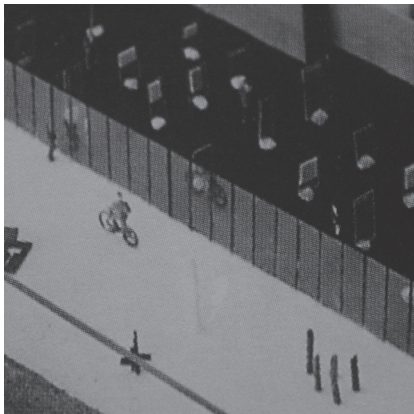
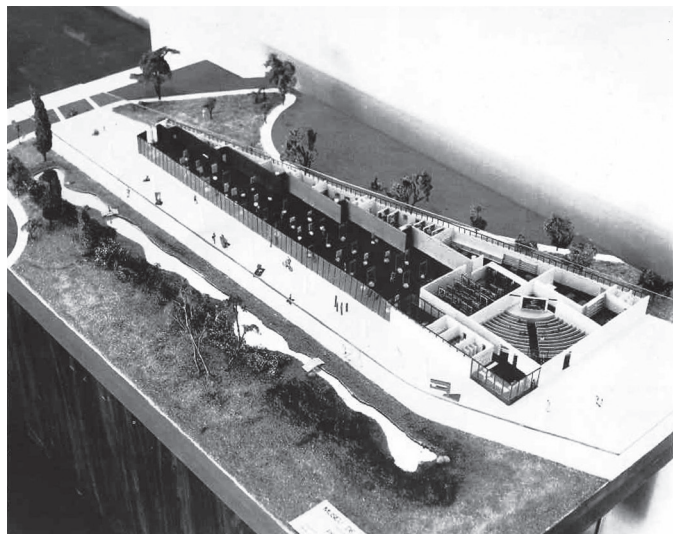
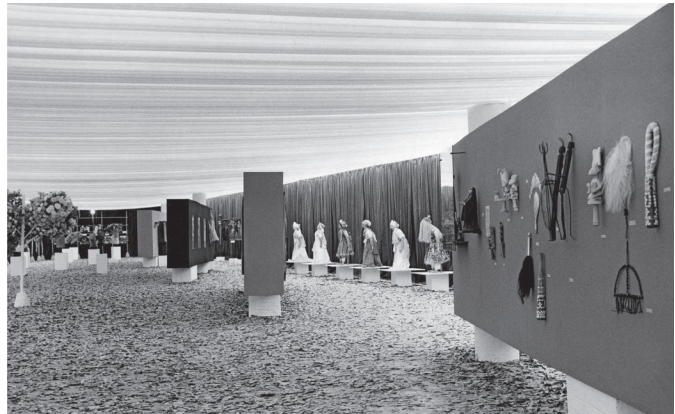
68 Decretos de cessão e polêmicas envolveram a ocupação da antiga sede do DETRAN (hoje sede do MAC-USP), da PRODAM (hoje sede do Pavilhão das Culturas Brasileiras) e da Oca, notadamente disputada pelo MAM-SP mas cedida a BrasilConnects, instituição organizadora de exposições *blockbuster* internacionais no início de 2000 e devolvida à prefeitura em 2005 quando da intervenção no Banco Santos que a financiava (por crimes de corrupção). Atualmente é espaço para exposições temporárias, administrado pelo município (já sediou o Museu da Aeronáutica, Museu do Folclore e o próprio MAM-SP em 1953-9).

69 O Projetos de Giancarlo Piretti, 1968, Lina Bo Bardi, 1983, Maria Lucia Pereira de Almeida, 1996.

70 O projeto compreendia um paisagismo que atenuava a questão, não realizado. Chiarelli censura a confluência das áreas de serviço na sala expositiva e ausência de remodelação da reserva técnica nesta reforma (privilegiando auditório, bar e sala de exposições). Tadeu Chiarelli, “O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo”, in *O Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Banco Safra, 1998), 7-30.

71 Maia “Museu de Cera, Pavilhão da Marquise...”, 36; Lina Bo Bardi, “Reforma anti-ética”, *Folha de S. Paulo*, 16 jun 1984.

72 Grupo SP, Memorial descritivo “Museu Difuso e Urbano” in *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*, 216.



21. Vista da exposição "Bahia no Ibirapuera", 1959

22. detalhe maquete

23. Maquete do projeto de reforma do MAM-SP de Lina Bo Bardi

24. Parque Ibirapuera, Mapa geral, 1951





25.Vista MAM-SP  
26.Vista loja

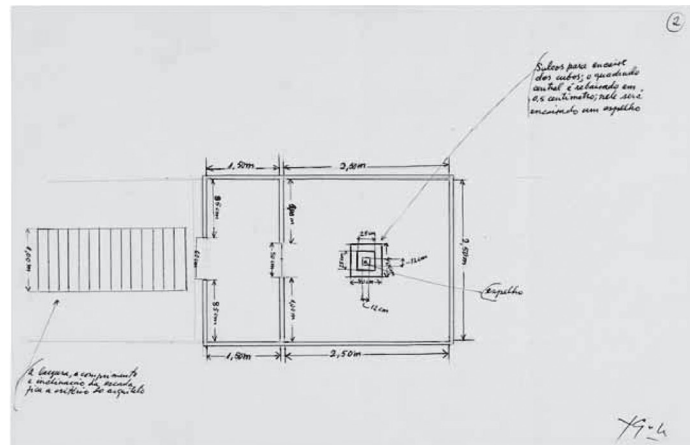
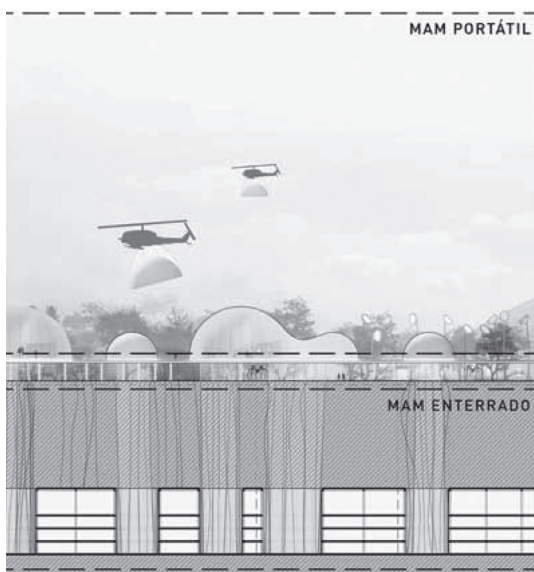
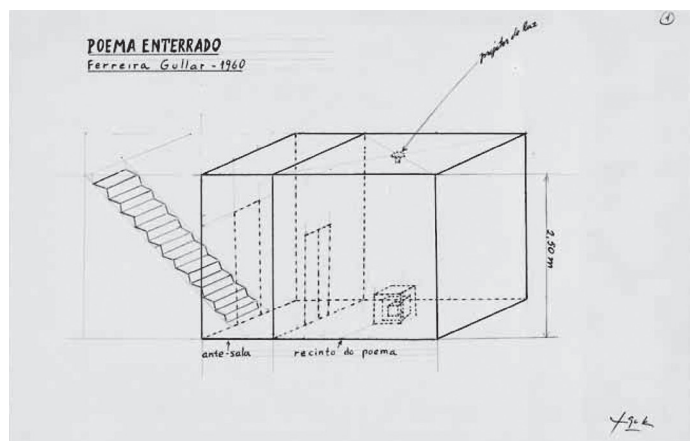
de Lisette Lagnado, tomando a arquitetura do MAM-SP como ponto de partida para projetos (utópicos ou possíveis), através do convite para propostas específicas, não enquanto encomendas oficiais de projetos, mas como instância de debate e investigação, revisão do percurso e paradigma expositivo do museu e da historiografia, reposicionando a arquitetura de Lina Bo Bardi no museu. Bardi protagonizou uma dissonante recusa ao paradigma do cubo branco, refutando a compartimentação em salas através de painéis perpendiculares e defendendo a componente sensorial. A crítica de Chiarelli e a reforma do museu na década de 90 são revistas no discurso institucional recente, que enaltece a reforma da arquiteta no MAM-SP no início da década de 80, como criação de “um museu revolucionário”, destacando a comunicação dos espaços de escritórios e serviços com a exposição e o fluxo de funcionários e visitantes, onde “o lugar do trabalho não é escondido do público, e os funcionários são levados a conviver com as obras expostas. Cultura e trabalho habitam o mesmo espaço, integrando essas esferas complementares da vida cotidiana”<sup>73</sup>.

Recusando a identificação entre museu e arquitetura, Chaimovich defende o MAM-SP como um museu “nômade”, reivindicando uma relação com o parque onde se situa (mas não o integra)<sup>74</sup>. Deslocando a concepção identitária do museu a um contexto físico fixo, argumenta-se pela construção de outras relações com o entorno e modos de acesso e de percepção do museu. Por outro lado, o que se percebe é que a condição de uma sede permanentemente provisória repercute no museu de modo complexo, na medida em que a permanência no mesmo lugar, a título provisório, parece sustentar (não)relações com o contexto do parque e com seus públicos<sup>75</sup>. A proposta “Museu Difuso e Urbano”, 2013, apresentada no contexto da mostra “P33: Forma únicas da continuidade no espaço”, envolve a concepção de um museu descentralizado, ocupando simultaneamente diferentes espaços, alguns de forma

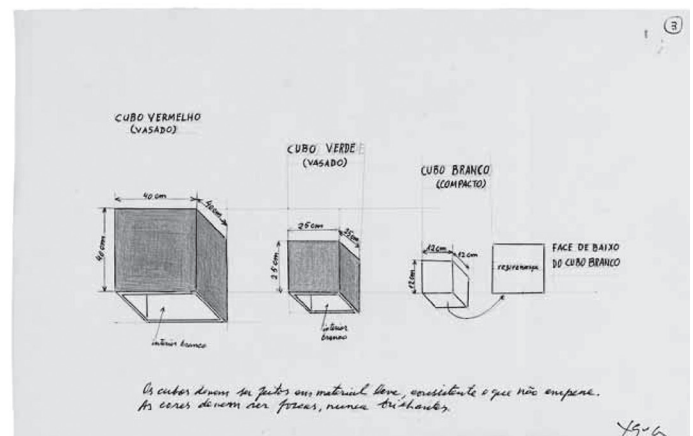
73 A mesma situação é definida como “promíscua” na análise de Chiarelli cerca de 20 anos precedente. Chiarelli, “O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo”.

74 Felipe Chaimovich, “O Museu Nômade” in Museu de Arte Moderna de São Paulo, *História e(m) Movimento*.

75 Na década de 50/60, reclamava-se da localização e do acesso reduzido do parque recém-inaugurado como desencorajador da visita. Atualmente, o Ibirapuera é o parque mais visitado de São Paulo, embora seus visitantes sejam majoritariamente provenientes de escolas e meio especializado, desvinculados do público local ou usuários do parque.



27.Vivian Caccuri, "Abertura", 2013, still de vídeo  
28.y Arquitetura, "MAM enterrado, MAM portátil", 2013  
29.vista da exposição "P33: Forma únicas da continuidade  
no espaço", 2013  
30.Ferreira Gullar, "Poema enterrado", 1960







31. Dominique Gonzalez-Foerster, "Double terrain de jeu", 2006

temporárias, enfatizando também um retorno a zona central da cidade.

Ao mesmo tempo em que possui uma série de esculturas situadas na área exterior<sup>76</sup>, o museu enfrenta restrições que impedem a apresentação de peças de seu acervo como o projeto "Poema enterrado", 1960 de Ferreira Gullar. Integrando a coleção na condição projetual, a construção da peça não é autorizada por envolver a escavação do terreno, intervindo na integridade patrimonial da marquise tombada sobre o museu. O conceito de instauração de "um lugar arquitetônico para a palavra"<sup>77</sup> que a obra comporta, mas não-realizada, é sintomático das limitações de espaço que enfrenta na exposição de sua coleção.

O problema espacial do museu ressoa na localização de obras em reservas técnicas em espaços alugados, fora do endereço do museu<sup>78</sup> e, ainda, na ocupação de espaços em *shoppings centers* e empresas assumidos pelo MAM-SP<sup>79</sup>.

Além da desproporção entre o número de obras e área expositiva, a relação entre a coleção e o espaço é sinalizada na construção de uma sala especial de vidro para exibição de longa duração da peça de Louise Bourgeois, que não integra sua coleção senão em comodato<sup>80</sup>.

76 Apresenta cerca de 30 esculturas da coleção em área de 6 mil m<sup>2</sup>.

77 Helio Oiticica sobre a peça. O artista foi responsável pela primeira tentativa de montagem do trabalho na década de 60, executando a câmara subterrânea com os três cubos superpostos na sua residência em local destinado a cisterna, em seguida, inundada. Ferreira Gullar "Uma experiência-limite" *Folha de S. Paulo*, 8 nov. 2009. O trabalho foi incorporado ao acervo do MAM-SP em 1997 e o desenho de projeto foi exibido em mostras como "MAM na Oca", "Mitologias" e a 33ª edição do Panorama.

78 O MAM-SP aluga salas climatizadas para guarda do acervo. *Tuttoilmondo*, "Presente nos museus: processos de formação de acervos", 196.

79 Em 1999, foi inaugurado o MAM Higienópolis, espaço contíguo ao *shopping* de mesmo nome; em 2000, o MAM Vila-Lobos, no interior do *shopping* homônimo e o MAM Nestlé, na sede desta empresa. Estes espaços compreenderam áreas expositivas, salas de aula, loja e acervo nestas localizações. "Museu além das salas", *Folha de S. Paulo*, 09 nov 2000; Tadeu Chiarelli, "Apontamentos para uma memória sobre minha experiência como curador chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000, in *Conciliando contrários: um modernismo que veio depois*, documentação apresentada no concurso a habilitação de livre docência ECA-USP, 2005, acesso 8 mar. 2015, <http://www2.eca.usp.br/memorias/sites/default/files/memoriais/M391%20DOMINGOS%20TADEU%20CHIARELLI,%202005.pdf> Ver também:

80 A escultura em bronze de uma grande aranha pertence ao acervo do Banco Itaú desde 1999 (do qual a presidente do MAM-SP é herdeira/acionista, presidente também do Instituto Cultural deste banco) posterior a sua



32. Paulo Bruscky, "Vendedor de comida", vista da exposição, 2014

Especificamente na relação do museu e do parque, um grande *grafitti* comissionado em sua fachada, numa proposta ingênua e literal de relação com os skatistas que frequentam a marquise, indica as tensões envolvidas, fazendo ressoar a questão: "O que separa o "público do museu", do "público do restaurante", do "público do parque"?", apontada pelo coletivo Usina no 33º Panorama.

O trabalho de Paulo Bruscky, "Vendedor de Comida", 1974-2014, recentemente exibido no interior do museu, aponta as tensões entre dentro/fora nos usos dos espaços: um ambulante do parque é deslocado para o interior da sala de exposição e passa a vender ali os seus produtos no contexto da exposição individual do artista.

---

apresentação na 28ª Bienal de São Paulo, 1998. Outras versões da peça ocupam lugar de destaque em diferentes museus como Tate Modern, Guggenheim Bilbao e Hermitage.

### **2.3 Da mera ideia de acumulação de obras à coleção**

*Acho bobagem. Acervo é uma coisa caríssima. Se eu quero fazer uma exposição específica, posso ligar para o MASP e pedir emprestado, por que não?*<sup>82</sup>.

Uma vez que a coleção formada pelo MAM-SP entre as décadas de 40-60 é definitivamente incorporada à outra instituição universitária pública, o MAC-USP, dá-se início a uma *nova* coleção em 1967, a partir de uma doação particular. Desde 1963, quando as obras são transferidas à Universidade, o MAM-SP reuniu em sua *nova* coleção cerca de 5.400 obras, ao longo de quase cinco décadas. As doações espontâneas e estimuladas foram predominantes na constituição da coleção, chegando a constituir 85% do acervo, incluindo-se doações de empresas via patrocínio. Cerca de metade das doações é proveniente dos artistas<sup>83</sup>.

Desde a reinauguração do museu, em 1969, também contribui para a formação/ampliação da coleção as incorporações regularmente realizadas através das exposições “Panorama da Arte Brasileira”. Criada e definida como a “mágica exposição produtora de acervo”<sup>84</sup>, o evento periódico consistiu em uma estratégia de projeção do MAM-SP e de ampliação da coleção mediante sistema de premiações e convite a doações dirigido aos artistas participantes. Louzada aponta o caráter conservador da mostra em suas primeiras edições, desde a escolha dos artistas, ênfase nas linguagens, sistema hierárquico (convite, premiação) até as condições de realização e relação com os artistas, bem como a aproximação do mercado<sup>85</sup>.

Além da legitimação da instituição, os Panoramas estabeleceram uma relação estratégica entre o programa expositivo e a coleção, tomando-a como ‘memória’ do programa expositivo. Com um papel destacado no circuito artístico nacional e na instituição, o Panorama protagonizou uma série de reformulações, notadamente a ruptura com a divisão por categorias/linguagens artísticas, tendo adotado a primeira abordagem curatorial em 1995, por Ivo Mesquita<sup>86</sup>, mantendo entretanto o tradicional viés colecionista da mostra. A ambição

81 Bianchi, “MAM uma história sem fim”, 138.

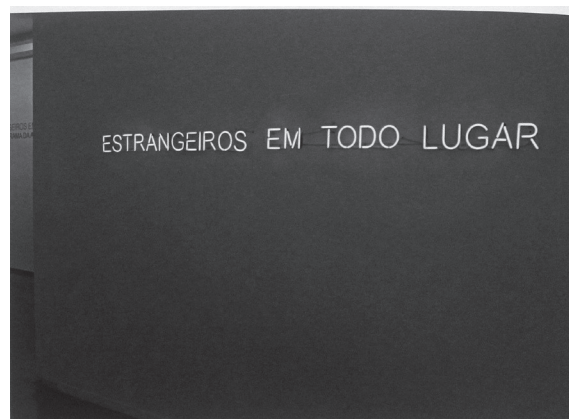
82 Milu Villela em entrevista, respondendo a interrogação se “ainda vale a pena investir em acervo?”. “A peça-chave do museu” *Folha de S. Paulo* 12 nov. 1991.

83 Joana Tuttoilmondo, “*Presente nos museus: processos de formação de acervos*” (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010), anexo 36-7.

84 “Precisávamos ter o que expor. Inventei o “Panorama”. Vindas de todo o Brasil, muitas obras sem valor, de artistas desconhecidos”. Diná Lopes Coelho em entrevista a Chiarelli, 234.

85 As obras eram inclusive comercializadas, com porcentagem destinada ao museu, o que corria também no contexto da Bienal de São Paulo. Os contrastes entre o conservador Panorama promovido pelo MAM-SP em 1972 e a experimentação do Jovem Arte Contemporânea, promovido pelo MAC-USP no mesmo ano são abordados por Heloisa Louzada, “Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013).

86 Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 1995* (São Paulo: Museu de Arte Moderna



de representatividade da produção brasileira, presente no título, incluiu edições divergentes que refutaram a identificação ou circunscrição ‘nacional’ para a produção artística exibida, nas edições de 2003 e de 2009, com curadoria de Gerardo Mosquera e Adriano Pedrosa, respectivamente, sendo o último especialmente polêmico por apresentar apenas artistas estrangeiros cuja produção faz referência à arte brasileira<sup>87</sup>.

Diferentemente da *antiga* coleção de arte moderna, que incluía obras internacionais e nacionais cronologicamente desde o início do século XX, a coleção do *novo* MAM-SP circunscreve-se à produção brasileira do pós guerra. Chaimovich<sup>88</sup> acrescenta que na coleção de obras de arte brasileira dos anos 40 até hoje, o ponto mais forte situa-se na produção pós anos 80 e que o conceito de arte brasileira inclui a produção de artistas não-brasileiros em residência no Brasil ou que tenham a arte brasileira como referência na produção<sup>89</sup>, como atestam as obras “Máquina Curatorial” de Nicolás Guagnini e “Repeat after reading (bim bom)”, 2006, de Mauricio Lupini, artistas argentino e venezuelano, ingressas na coleção no contexto da edição do Panorama de 2009, mostra que discutiu o legado da arte brasileira na produção internacional.

A relação entre os Panoramas e a coleção foi investigada por Ricardo Resende na curadoria “Panorama dos Panoramas”, 2008, apresentando um recorte de cerca de cem obras que ingressaram na coleção através deste mecanismo<sup>90</sup>, peças pouco conhecidas foram justapostas a obras notadamente consagradas, sinalizando as transformações do papel da mostra e a escassa discussão dos critérios de legitimação.

É no contexto de reestruturação do MAM-SP na década de 90, que o museu reformula o

---

de São Paulo, 1995). Uma reflexão sobre a mostra é desenvolvida por Bottallo, “A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea”.

87 Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 Desarranjos* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003); *Mamõyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010).

88 Felipe Chaimovich é o atual curador chefe do MAM-SP, cargo que ocupa desde 2007. Antes disso, atuou como membro do Conselho Consultivo de Arte e curador convidado.

89 Chaimovich em entrevista a autora, São Paulo 13 fev. 2014.

90 Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama dos Panoramas* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008).



33. vista da exposição, 1o Panorama, 1969  
 34. Claire Fontaine, "Estrangeiros em todo lugar", Panorama 2009  
 35. Campanha publicitária



papel da coleção e instaura a contrapêlo uma política de valorização, incluindo ações de profissionalização, catalogação e informatização do acervo, restauro, mapeamento das coleções e elaboração do projeto de ampliação, assim como reorientação da inserção do museu na cena artística em aproximação com o colecionismo privado, vide mostras de coleções privadas no museu, programas de formação de jovens colecionadores e ainda doações provenientes de galerias<sup>91</sup> e inserção no circuito expositivo *blockbuster* que marcou a década de 90 no Brasil<sup>92</sup>.

O curador e historiador Tadeu Chiarelli<sup>93</sup> aponta a segunda metade dos anos 90 como consolidação da construção do *novo* MAM-SP<sup>94</sup>, visando “recuperar o antigo prestígio” e seu papel no contexto artístico<sup>95</sup>. Neste período de reestruturação do museu, a instituição reorienta suas atividades através da valorização da prática colecionista e construção e fortalecimento de uma marca. O museu se afasta da concepção de centro cultural vocacionado a exposições temporárias e enfatiza a função “primordial” de preservar, ampliar e exibir o acervo, sob curadoria de Chiarelli<sup>96</sup>. A valorização da coleção insere-se em uma ampla reorientação administrativa do museu, que adotou o perfil de uma instituição prestadora de serviços, ambicionando gestão empresarial e autonomia financeira com o modelo associativo norte-americano<sup>97</sup>. Uma agressiva campanha publicitária é realizada na década de 90 visando

91 Chiarelli, “Apontamentos”.

92 Destaca que as mostras temporárias tinham ocupação prioritária da sala Paulo Figueiredo, paradoxalmente, construída para exibir o acervo. Chiarelli, “Apontamentos”.

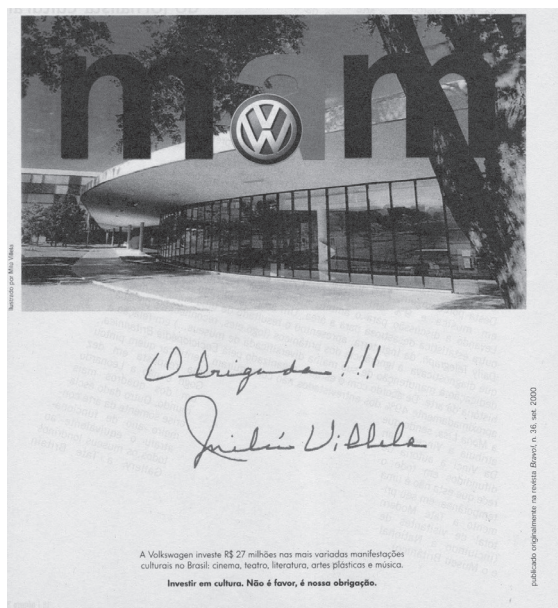
93 Chiarelli foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000), Membro do Conselho de Curadoria (2002-2004) e da Diretoria do Museu (2005-10), além de curador convidado. De formação e atuação universitária tomou o papel de patrimônio público do acervo como ponto primordial de suas ações.

94 A história do museu é dividida em 5 fases cf gestões, Presidência de Ciccilo Matarazzo (1948-63); Permanência da marca (1963-68); Panoramas, retomada museológica (1968-82); Presidência de Aparício Basílio da Silva (1982-92); Modernização da gestão Presidência de Milu Villela (1992-atual). Bianchi, “MAM, uma história sem fim”.

95 Tadeu Chiarelli, “As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM” 2ª edição in *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008).

96 Chiarelli, “Apontamentos”; Chiarelli, “O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 8.

97 Em curso desde o início dos anos 90, o processo de reformulação é marcada pela presidência assumida em 1995 por Milu Villela (empresária, herdeira e acionista do Banco Itaú, presidente do Instituto Cultural Itaú e Faça Parte, instituição de voluntariado). A ausência de recursos públicos para despesas operacionais e expositivas no período posterior a 1963, segundo Bianchi, “O Caso MAM” impulsionava a constituição de uma organização auto-sustentável, não-dependente exclusivamente de doações espontâneas ou recursos do governo. Ibid.



36. Jorge Menna Barreto, "Inserções Revista", 2004

sobretudo a adesão sócios<sup>98</sup>.

Além da reestruturação administrativa, incluindo a profissionalização da gestão e equipe e investimento no relacionamento político do museu com patrocinadores, governo e outras instituições, foi realizada uma reforma do espaço físico, incluindo a reformulação da reserva técnica<sup>99</sup> visando adequação do museu às demandas museológicas e inserção no circuito de exposições internacionais<sup>100</sup>. Esta reformulação foi acompanhada de reestruturação do setor educativo, da qual deriva um expressivo aumento da visitação.

Se a abertura do museu afirmava a generosidade do mecenas, como foi divulgado na imprensa em 1948 "Não podemos esquecer que devemos tudo isso ao sr. Matarazzo", a instituição também ressalta a gratidão pela reviravolta do museu, como ironiza o trabalho "Inserções Revista", 2004 do artista Jorge Menna Barreto, intervenção em revista de arte, carimbando a frase "Viva Milú Villela!" nos exemplares, além de republicar anúncio publicitário do museu.

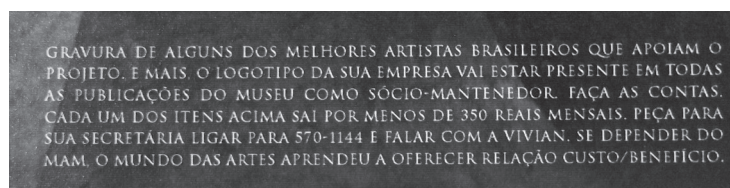
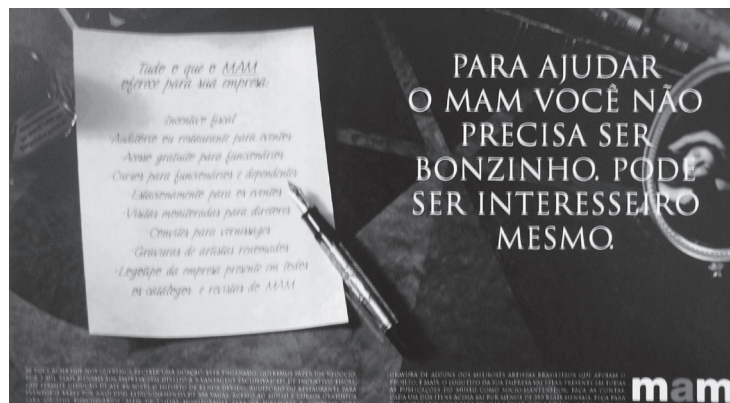
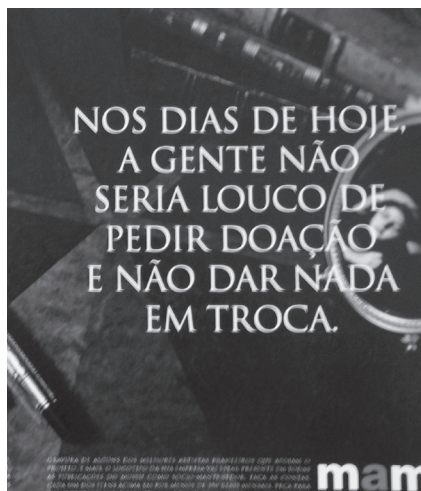
A visão celebratória é flagrante no museu, recorrendo a imagem da *fênix*<sup>101</sup> como auto-definição face à capacidade de reformulação institucional frente crises e eventos traumáticos, o que encontra ressonância na construção de uma imagem pautada nas noções de inovação e experimentalismo, recorrentes no discurso institucional.

98 A presença do museu na mídia inclui desconcertante associação do museu com os patrocinadores (vide a inserção da logomarca da volkswagen na própria logomarca do museu). Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM - DPZ : 10 anos de arte comunicação (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004). Depoimentos de Villela e Chiarelli ilustram a relação da elite brasileira com as instituições nacionais, o status e prestígio sobrepondo a vocação social/cultural vide a expressiva participação de sócios brasileiros em instituições norte-americanas. "MAM-SP quer 250 sócios", *Folha de s. Paulo*, 24 jun. 1995;

99 Financiada pela Fundação Vitae, em 1994, sob a direção técnica de Maria Alice Milliet, etapa fundamental para recuperação e ampliação do acervo. Chiarelli, "O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo", 7-30.

100 Chiarelli, "Apontamentos".

101 Chaimovich, "O Museu Nômade".



37.Campanha publicitária

Embora destaque-se a dimensão social e educativa do museu, intencionando um papel inclusivo e transformador da história excludente dos museus no Brasil<sup>102</sup>, o MAM-SP alinha-se não sem ambiguidade a muitos aspectos do museu contemporâneo na sua lógica empresarial e construção da marca.

A campanha publicitária de adesão: “estamos propondo um negócio”, destacava, por exemplo, os serviços oferecidos e as contrapartidas em questão. A defesa do voluntariado, analisada por Diniz<sup>103</sup> revela a dimensão corporativa do social, assim como a aproximação do protagonismo das ações educativas com o marketing empresarial<sup>104</sup>. Sem uma relação identitária estável com a coleção ou arquitetura, Bianchi defende que a permanência do museu se estruturou na denominação jurídica, quando destituído de sede e coleção na década de 60, justificando a relação construída com a marca<sup>105</sup>.

A referência temporal indicada na afirmação de que “o MAM atual não olha para o passado com rancor”<sup>106</sup>, observa-se que a construção do *novo* MAM-SP estabelece uma relação incontornável com o *antigo* museu. A expressão “síndrome de acervo perdido”<sup>107</sup> refere-se a uma série de características do museu de negligência da função colecionista, na ausência de investimentos para aquisição e ‘diminuição’ do valor das novas obras em comparação remissiva às obras ‘perdidas’ do *antigo* acervo, que incluía artistas europeus, descrito como

102 Felipe Chaimovich, em entrevista a autora, São Paulo, 13 fev. 2014.

103 Clarissa Diniz, “Partilha da crise: ideologias e idealismos” *Tatuí*, n.12 (2011).

104 Cayo Honorato, “Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política” *ARS ECA/USP* n.9 (2007): 103-114; “Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos” *Marcelina* n. 3 (2009): 52-68; Cayo Honorato, R. Winter, “Como Estar no Dissenso?” in *Livro para Responder*, Beto Shwafaty et al. org. (São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2012), 01-22.

105 Bianchi, “MAM, uma história sem fim”.

106 Milu Villela, Apresentação de *O Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Banco Safra, 1998), 5.

107 Chiarelli, “Arte Traidora”.

**Em nome da arte, o  
mam passa o chapéu.**



38. Campanha publicitária

uma coleção “sem precedentes no Brasil”<sup>108</sup>, incluindo importantes peças do modernismo brasileiro e europeu.

A ‘vergonha’ do acervo e a escassez de visibilidade da coleção foi revertida com estudos sobre a coleção e iniciativas visando sua ampliação mediante campanha de doações, criação e fortalecimento de programas colecionistas, como o Núcleo Contemporâneo e os Clubes de Colecionadores, acrescido de significativo crescimento das aquisições tirando partido de mudanças legislativas no período<sup>109</sup>. O espaço e visibilidade da coleção dentro e fora da instituição foram ampliados através de exposições e publicações sobre o acervo, em negociação estratégica da direção com a demanda por mostras temporárias de grande público priorizadas pela presidência<sup>110</sup>.

A retomada da coleção revela uma situação paradoxal em que a vocação tradicional do museu é assumida como uma *nova* atividade da instituição, diferencial da instituição em âmbito interno (diferentes presidências) e externo (face outras instituições). Ambicionando dotar o museu da “mais importante coleção de arte brasileira contemporânea no país”, o MAM-SP ‘apostou’ na produção recente, conferindo um caráter inovador para a *nova* coleção, vocacionada para a produção contemporânea e de cunho experimental, embora tenha efetuado também a incorporação retrospectiva de trabalhos produzidos nas décadas

108 Lisette Lagnado, “Is this all so... so... so... contemporary?” in *História e(m) Movimento*. Para análise da antiga coleção do MAM-SP: Amaral, comenta como acervo “datado”, uma vez que o MAC-USP não deu continuidade as aquisições de modo expressivo; Fabris define como um conjunto de obras “irregular embora com a presença de peças significativas”, com escolhas permeadas por gosto e modismos.

109 Sobre a constituição do acervo do MAM-SP no período de 90-2000 ver: Tuttoilmondo, “*Presente nos museus: processos de formação de acervos*”.

110 Chiarelli, “*As Funções do Curador*”, 15. Chiarelli, “*Apontamentos*”.



anteriores. Parafraseando a acepção de Mario Pedrosa acerca dos museus no contexto brasileiro “fadado ao moderno”, Chiarelli afirma o MAM-SP como uma instituição “fadada a contemporaneidade”<sup>111</sup>, frente a impossibilidade histórica e financeira de constituir uma coleção moderna.

Este novo direcionamento do museu implicou na revisão de sua história e discussão acerca do trânsito e passagem entre moderno/contemporâneo. Prescindindo de uma abordagem cronológica da história da arte ou ênfase em uma única linguagem, embora seja marcante a presença de obras sobre papel, a coleção cresceu expressiva e visivelmente em número de obras<sup>112</sup> e em projeção, sendo também crescente o número de obras ingressas através de aquisições (que chega a atingir 50%) e a proximidade entre a data de produção das obras e de entrada na coleção<sup>113</sup>. A proveniência das peças a partir de conjuntos doados e dos programas colecionistas que viabilizam as aquisições são destacados na produção bibliográfica do museu, sinalizando a constituição fragmentária e circunstancial do acervo que contém várias coleções<sup>114</sup>.

A pesquisadora Joana Tuttoilmondo analisa a vocação prevencionista do museu em relação à legitimação da produção de arte recente, abordando especificamente as formas de aquisição e formação do acervo do MAM-SP na década de 90. A autora assinala a preponderância das doações e a ausência de um documento institucional que especifique e explicita formalmente a política de aquisições. Os parâmetros e estratégias de formação e ampliação do acervo são definidos no cotidiano da instituição, onde as orientações conceituais se articulam com as experiências, sendo os critérios notadamente vinculados ao olhar do curador, ainda que contando com interlocução de um conselho consultivo<sup>115</sup>.

O planejamento das aquisições é tomado como o motor do programa de exposições e a reflexão sobre o processo colecionista tem lugar nas publicações do museu, publicadas concomitante ou posterior às ações. Desprovido de orçamento estável para aquisições e privado de recursos públicos diretos, o MAM-SP amplia sua coleção mediante doações espontâneas ou estimuladas (mediante a elaboração de projetos visando recursos empresariais através da lei de incentivo fiscal para compra de obras<sup>116</sup>), prêmios do Panorama e programas de sócios como Núcleo Contemporâneo e os Clubes.

O grupo de associados “Núcleo Contemporâneo”<sup>117</sup> notadamente exemplifica a reorientação

---

111 Chiarelli, “As Funções do Curador”, 16.

112 Chiarelli precisa que em mais de duas décadas, entre 1969-95, foram incorporadas ao museu 1.943 obras de arte, a partir, principalmente, de doações. Entre 1995-2006, a coleção cresceu 130%, totalizando cerca de 4.500 obras em 2006. Chiarelli, “Arte Traidora”, 19.

113 Lisette Lagnado, “Is this all so... so... so... contemporary?” in *História e(m) Movimento*.

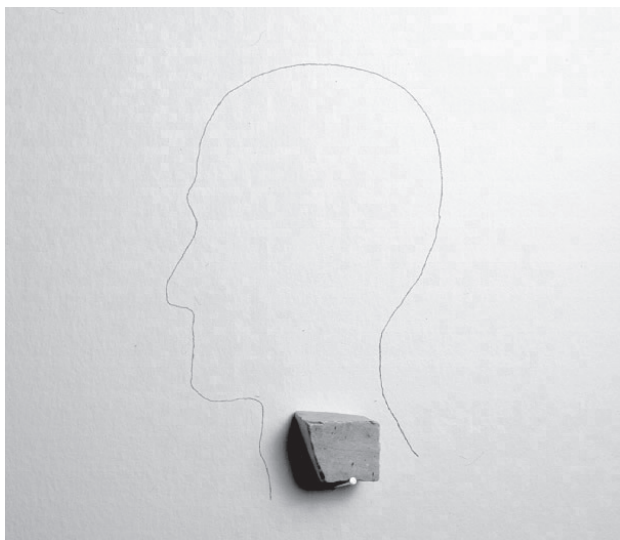
114 Vide a estrutura de apresentação adotada em *O Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Banco Safra, 1998) e mostras e catálogos endereçados especificamente a cada programa colecionista.

115 Tuttoilmondo, “*Presente nos museus: processos de formação de acervos*”, 198.

116 Embora ingressem como doação de empresas, a compra das peças nestes casos provém de recursos públicos de tributos que o setor privado direciona aos projetos. Ibid., 208.

117 Projeto até então inédito no Brasil, inspirado Junior Associates do MoMA. Flavia Velloso em entrevista in *Dez anos do Núcleo Contemporâneo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010).





39. Paulo Climachauska, "Faça você mesmo", 2000



40. Eliane Prolik, "No mundo não há mais lugar", 2000, vista exposição "140 caracteres", 2014

contemporânea do acervo, cuja seção dentro da coleção concentra-se em aquisições de peças em suportes não-convencionais, conforme atesta a seleção exposta em "Dez anos do Núcleo Contemporâneo", 2010, com curadoria de Felipe Chaimovich, enfatizando "a linha experimental na formação recente da coleção do MAM"<sup>118</sup>.

O estímulo à formação de novos e jovens colecionadores dedicados à produção contemporânea *inovadora* centra-se na diferenciação do perfil conservador dos colecionadores estabelecidos, voltados para linguagens consolidadas e produção moderna legitimada. Simultaneamente, o projeto visa contribuir para o museu e a produção artística, estrategicamente reunindo recursos provenientes das anuidades para aquisição de obras. Recentemente, as verbas provenientes do projeto incluem a realização do Panorama, deslocando a ênfase colecionista para a ação expositiva<sup>119</sup>.

Em 2000, foi criado o "Clube de Colecionadores de Fotografia"<sup>120</sup>, consonante com o contexto de institucionalização do meio fotográfico e, mais recentemente, o "Clube de Colecionadores de Design". O "Clube de Colecionadores de Gravura", criado em 1986, foi reformulado na década de 90, ampliando o foco de artistas reconhecidos no meio gráfico e assumindo uma postura experimental, comissionando propostas não restritas às técnicas tradicionais da gravura, consonante com a investigação da gravura híbrida ou expandida, como apontam os trabalhos "Faça você mesmo" de Paulo Climachauska, um desenho a nanquim sobre

118 A relação com a curadoria do museu e a dimensão formativa do projeto (encontros com artistas, visitas a ateliês e situações de montagem) "favorece uma compreensão atenta dos processos envolvidos na criação e exibição da arte contemporânea". Chaimovich, "Dez anos no Núcleo Contemporâneo", MAM-SP, acesso 30 mar. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/dez-anos-do-nucleo-contemporaneo/>

119 Cf. atesta a divulgação do primeiro Panorama inteiramente financiado pelo projeto em 2013 in P33: *Formas únicas da continuidade no espaço*; também mencionado em "Núcleo Contemporâneo", MAM-SP, acesso 4 nov. 2014, <http://mam.org.br/faca-parte/nucleo-contemporaneo/>

120 O funcionamento do Clube envolve a produção anual de cinco obras (gravuras, fotografias e peças de design, conforme tipologia do clube), com edição de cerca de 100 exemplares, distribuídas aos associados (mediante pagamento de anuidade), artistas e acervo do MAM. Cada clube é dedicado a uma linguagem e conta com uma linha curatorial própria.



41. Mabe Bethônico, "Paisagem", 2002

papel para ser transferido por meio de papel-carbono para parede pelo colecionador (acompanhado de pedra e prego de aço) e "Paisagem", 2002, de Mabe Bethônico, que discute a reprodutibilidade da matriz/impressão com um carimbo em rolo.

Destacando uma "via experimental" das obras na programa de aquisições, além do "crescimento vegetativo" dos clubes de colecionadores, com linhas curatoriais próprias, a direção atual de Felipe Chaimovich afirma que a coleção "dá a linha do museu" e que as exposições temporárias são concebidas para "iluminar" a linha traçada pela coleção<sup>121</sup>. A noção de 'aposta' é recorrente na relação da instituição com a arte contemporânea, sinalizando como projeto do museu assumir desafios e riscos, o que relaciona-se com o constrangimento econômico, construção da imagem institucional e, sobretudo, histórico de reformulação e reinvenção institucional no discurso corrente<sup>122</sup>.

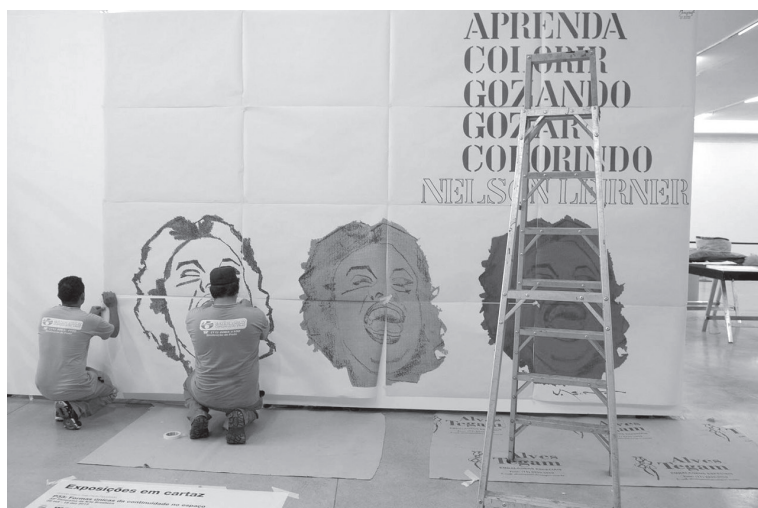
A presença de instalações, materiais precários, trabalhos que assimilam uma dimensão projetual e/ou performativa, assim como obras que intervêm nas práticas curatoriais e institucionais no acervo sinaliza o intuito de abertura do museu a repensar os modos tradicionais de colecionar e de interpretar a coleção.

A concepção experimental da coleção é destacada na aquisição de peças que desafiam o museu em termos de sua conservação, apresentação ou discussão institucional, sinalizando a complexa negociação entre experimentação e legado histórico, crítica e reiteração nos discursos e temporalidades heterogêneos que atravessam a coleção. A ênfase experimental e o desejo de ser desafiado não é afirmado sem ambiguidade, mas permeado pelo indisfarçável desejo de 'acertar', visando reconhecimento público na e para além da coleção<sup>123</sup>.

121 As incorporações do MAM-SP atualmente provém dos clubes, com dotação orçamentária anual para a produção de obras, do fundo do Núcleo Contemporâneo e do Panorama, envolvendo mecanismos de financiamento variáveis. Ainda figuram compras, sobretudo em feiras, mediante doações financeiras circunstanciais. A metodologia é ancorada em plano de trabalho discutido e aprovado em conselho, que examina as indicações do Núcleo e Clubes, doações e comodatos, posteriormente submetidas a aprovação dos diretores. Chaimovich destaca que, no entanto, o último plano é de 2009 e não foi executado. Chaimovich em entrevista a autora.

122 "Como um sobrevivente, o MAM pode arriscar-se até a incorporar obras que transformam a própria natureza do museu num lugar de encontro com o inesperado". Chaimovich, *O retorno da coleção Tamagni*, 45). O curador destaca que a incorporação de obras das décadas passadas atualmente não integra uma linha específica de aquisição, mas responde a oportunidades. Chaimovich em entrevista a autora.

123 "Plataforma", 65.



42. Nelson Leirner, "Aprenda colorir gozando gozar colorindo", 1968-03. Vista montagem, 2014

43. Nelson Liner, "Armazém"

44. Regina Silveira, "Masterpieces (in Absentia: Calder)"

45. Regina Silveira, "Masterpieces (in Absentia: Man Ray)"

Entre os trabalhos nas linguagens tradicionais destaca-se o significativo número de obras em suporte papel, incluindo núcleos de artistas de diferentes linguagens e gerações como Leonilson, Mira Schendel, Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo, Flávio de Carvalho e Leon Ferrari, e apontando a baixa valorização mercadológica face outros suportes.

O trabalho de Rivane Neuenschwander, analisado na segunda parte deste capítulo, constitui-se a partir de materiais pobres e orgânicos que demandam do museu o cuidado e conservação de sua materialidade não convencional: poeira e resíduos da limpeza doméstica fixados pela artista em placas brancas que configuram um canto no espaço expositivo.

Outras peças envolvem a exposição de materiais efêmeros, embora não conservados pelo museu, mas produzidas especificamente para cada exposição, como "Transtatal", 2006, de Marcelo Cidade, a partir de uma série de entulhos empilhados, além de um tanque contendo bebida alcoólica, e "No mundo não há mais lugar", 2002, de Eliane Prolik, em que balas (rebuçados) são produzidas a partir de molde da boca da artista, encapsuladas e disponibilizadas em uma máquina para aquisição dos visitantes com moedas. Esse trabalho, segundo Cristiane Gonçalves, na mostra "140 caracteres", 2014 envolveu uma interlocução com a artista acerca da produção e da forma de apresentação chamando atenção para a dimensão performativa do gesto do observador. A conservadora sublinha as situações de



46. Marcelo Cidade, "Transestatal", vista exposição "140 caracteres"

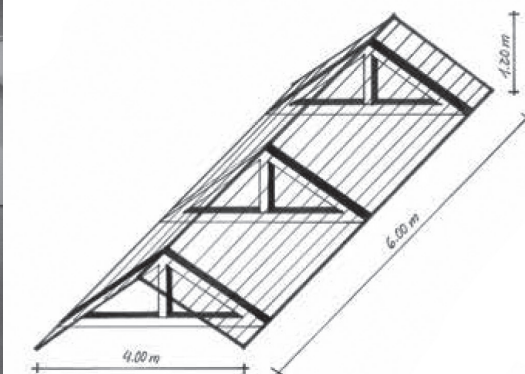
exposição que redimensionam o sentido do trabalho e desencadeiam a reflexão acerca de outros trabalhos da coleção quando de suas potenciais reapresentações, conferindo um sentido dinâmico para a coleção no momento em que o museu participa da produção do trabalho e é reatualizado em cada exposição.

Também integram a coleção instalações com múltiplos elementos, substituíveis ou não, como o trabalho "Campânulas", 1995, também de Prolik, formado por peças de cobre de pequenas dimensões equilibradas sobre grãos de arroz no chão, e "Armazém", 1994-97 de Nelson Leirner, com uma profusão de figuras de gesso, gaiolas, pinturas e diversos objetos alinhados, como ironiza o título. Leirner integra a coleção com peça de couro de boi, da série "Construtivismo Rural", 1999, revisitando a tradição concreta com sarcasmo, e "Aprenda colorir gozando gozar colorindo", 1968/03, uma peça do tamanho de um outdoor, cuja impressão é produzida a partir de suporte digital para cada exposição. Também tira partido do suporte digital visando a impressão/produção para cada exposição a peça "Masterpieces (in Absentia: Calder)", 1998<sup>124</sup>, de Regina Silveira.

A dimensão projetual se estende em obras que envolvem as instruções do artista para

124 Esta foi a primeira peça da artista com finalização totalmente digital. Regina Silveira in *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo* ed. Andrés Hernandez (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007), 191. Outras obras integrantes da coleção do MAM-SP foram produzidas pela artista em materialidade e escala pré-definida, como "Meret Oppenheim com sombra peluda", 1993/96, recorte em laminado de madeira coberto com pêlo sintético e "Masterpieces (in Absentia: Man Ray)", 1998, constituída por poliestireno e madeira. Outros trabalhos produzidos a partir de mídia digital especificamente para cada exposição: "Projeto Fórum Social Mundial", 2003, de Yiftah Peled e "Volpi disco", adesivagem de avaf (assume vivid astro focus).





47. Marepe, "O Telhado", vista exposição  
48. desenho do projeto

sua produção e instalações com elementos adquiridos e dispostos segundo instrução do artista. "O Telhado", de Marepe é uma instalação de telhas de barro, estrutura de madeira e parafusos no chão do espaço expositivo, a obra "em si é apenas um conjunto de regras de operação, uma vez que o Museu de Arte Moderna de São Paulo não guarda as partes após sua desmontagem. A cada vez, é refeito todo o percurso de compra de material, contratação de operários e execução da estrutura"<sup>125</sup>. Esse procedimento de produção do trabalho implica "a preservação de um patrimônio imaterial" através da montagem da cobertura de telha, incluindo tanto a subsistência da produção dos elementos (telhas de cerâmica, por ex.) como da mão-de-obra preparada para executar o telhado segundo esse modo construtivo. A relação com o modo de produção do telhado popular não reside apenas no tema ou repertório, mas é constituinte do trabalho e envolve uma complexa discussão, segundo Gonçalves, em questões indefinidas, imprevistas mas potencialmente envolvidas nas futuras montagens da obra em outros contextos, interrogando-se se o trabalho comportaria a possibilidade de tirar partido de materiais e modo de construção local quando realizado em outro lugar ou se deve manter suas características e ser montado a partir do deslocamento de telhas similares e modo de produção usado nas montagens anteriores<sup>126</sup>.

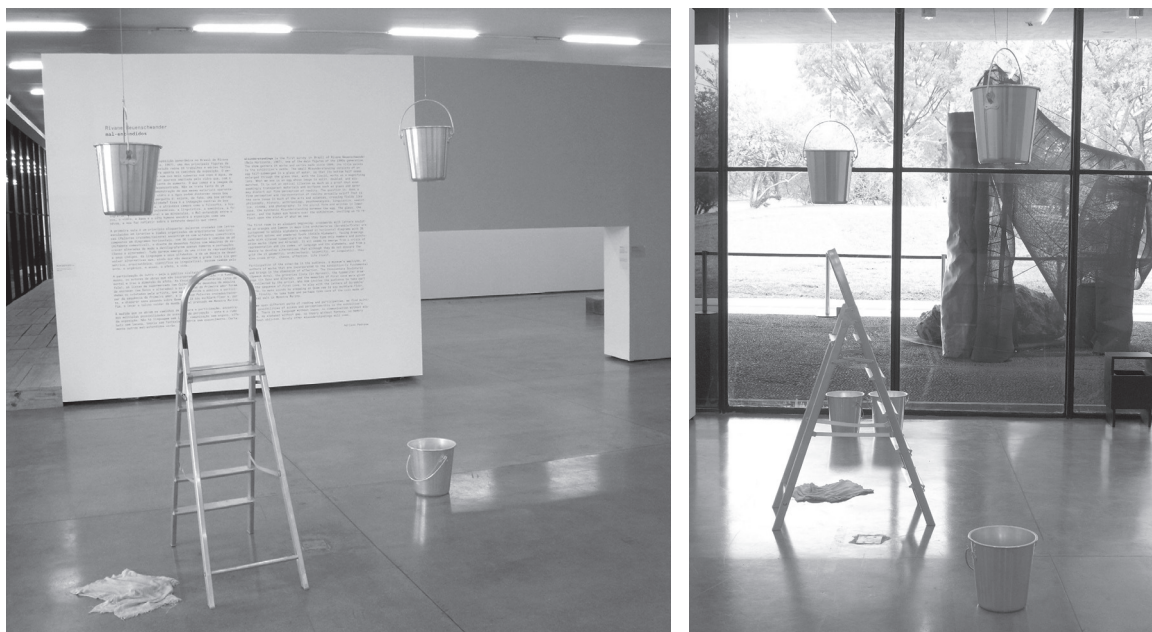
Uma indagação semelhante é colocada pela artista Rivane Neuenschwander, quando se refere ao trabalho "Chove chuva", que compreende baldes de alumínio, passíveis de serem substituídos, mas que, entretanto, dependem da manutenção de sua produção industrial e disponibilidade em cada contexto, sublinhando que o modelo, a cor e o material ressoam diferente na percepção visual e sonora do trabalho<sup>127</sup> e que essas

125 Felipe Chaimovich, "Marepe, O Telhado" in *Obras Comentadas*, 73.

126 Cristiane Gonçalves em entrevista a autora, São Paulo, 12 fev. 2014.

127 Rivane Neuenschwander em entrevista a autora, via skype, 4 fev. 2015.





49. Rivane Neuenschwander, vista exposição “mal-entendidos”, 2014

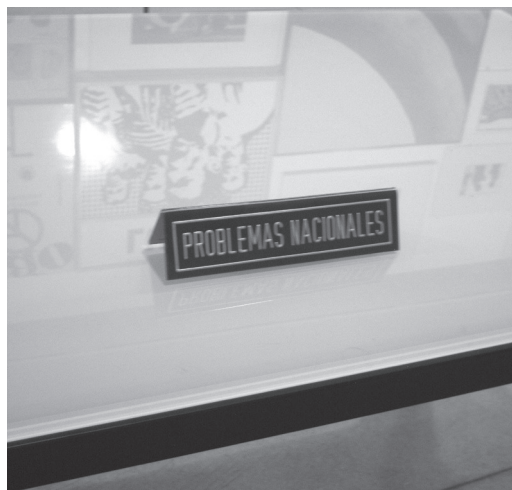
qualidades e escolhas materiais não resumem o trabalho, mas também o integram. Na medida em que envolvem a constituição material e imaterial que atravessa os objetos, materiais e modos de fazer provenientes de esferas não-artísticas, como exemplifica a produção das telhas cerâmicas e seu modo de construção específico, os trabalhos não estão materialmente circunscritos ou estabilizados, mas articulados a contextos e modos de produção, afirmando a indeterminação de sua conservação. A presença e permanência das obras na coleção estabelecem uma relação complexa com a temporalidade circunscrita da exposição, em que expor não se resume a instância de exibição mas envolve a produção do trabalho, numa relação mutuamente implicada, ancorada no contexto espaço-temporal e conferindo certa instabilidade na coleção.

Em comentário sobre a obra “Poema enterrado”, de Ferreira Gullar, o historiador Paulo Reis comenta o projeto como conceito e operação, assimilando transformações e um “rejuvenescer-se” a cada montagem, assim como “incompletudes, desacertos e frustrações”, teimando “em manter-se permanentemente como um problema a ser pensado ou, melhor dizendo, em incômoda suspensão”<sup>128</sup>.

O estatuto de projeto no ingresso na coleção será abordado na segunda parte deste capítulo através dos trabalhos “Expediente” de Paulo Bruscky e “Máquina Curatorial”, de Nicolás Guagnini, compreendidos na sua efetiva instalação e uso no contexto de exposição, respectivamente enquanto reposicionamento do funcionário no espaço expositivo e produção/uso de painéis rotativos como suporte expositivo.

Defendendo a ausência de respostas, mas a insistência e abertura a situações ainda não previamente definidas, Chaimovich destaca que estas peças contribuem e desafiam o museu na medida em que demandam uma relação com o artista para definir o que constitui o trabalho

128 Paulo Reis “Ferreira Gullar, Poema Enterrado” in *Obras Comentadas*, 173-5.



50. Jonathas de Andrade,  
"Problemas Nacionales"

e sua continuidade no museu. Ao incorporar obras na coleção "cuja natureza museológica não era clara", o museu igualmente cria desafios para o artista<sup>129</sup>.

A participação do museu na institucionalização destas práticas e conceitos demanda uma relação ativa e colaborativa com artista na definição dos trabalhos e dos modos de atualizar cada obra nas diferentes situações expositivas. A obra não é passivamente inserida num contexto de exposição, mas responde, se altera e influencia o modo de expor, desmontando a suposta estabilidade da peça, da coleção e da operação expositiva.

Esta postura de negociação e ressonância está patente nos trabalhos performativos que assimilam a relação com espectador, como os trabalhos de Laura Lima, e com a própria instituição, como sinaliza o trabalho "Café Educativo" de Jorge Menna Barreto, também analisados a seguir, ambos apontando também o lugar que ocupam na instituição, sendo o primeiro difundido largamente como primeiro trabalho de performance não restrito ao suporte documental adquirido por um museu brasileiro e o segundo emblemático da vocação educativa que o museu reivindica.

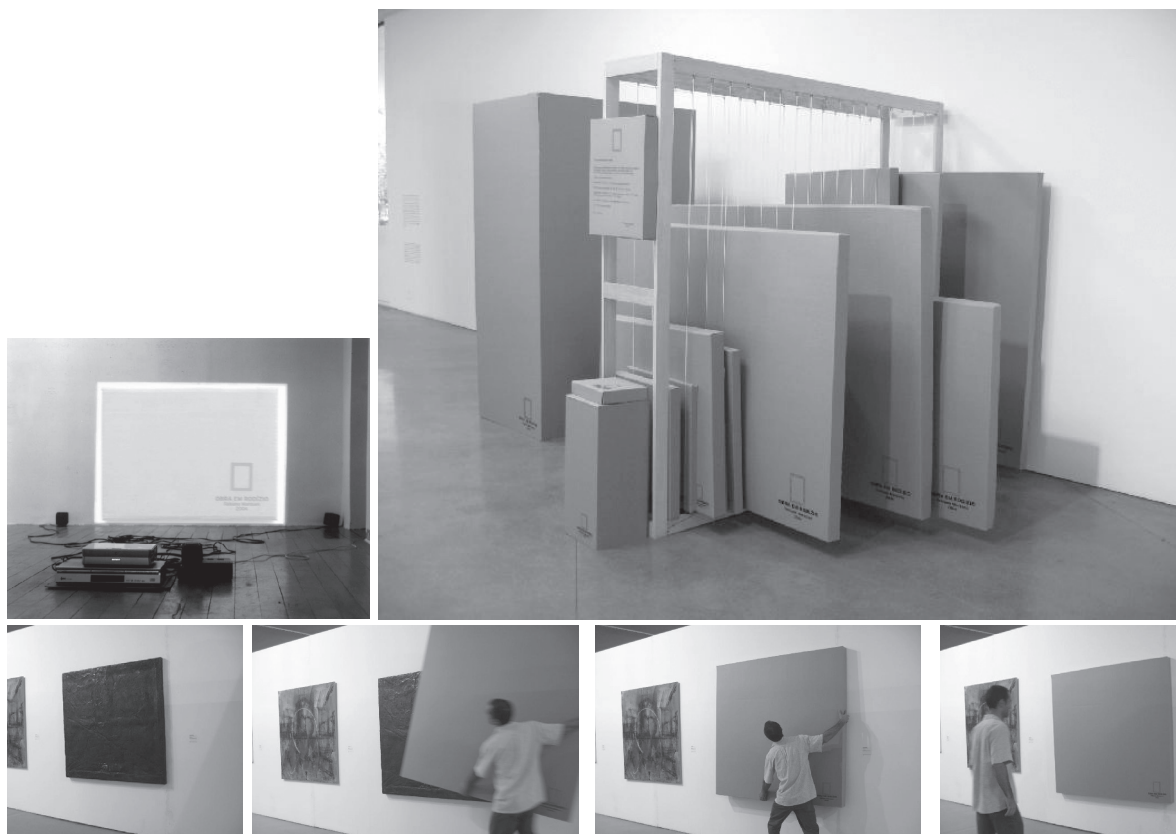
"Problemas nacionales" de Jonathas de Andrade, uma pequena placa de acrílico, com a inscrição que intitula a peça, similar às formas de identificação recorrentemente utilizadas em ambientes institucionais e corporativos<sup>130</sup>. Exibido recentemente em "140 caracteres", 2014, sobre uma mesa de escritório, acompanhada de uma cadeira, na sala de exposição, o trabalho prescinde de condições de exposição pré-determinadas, uma vez que o artista argumenta o interesse de manter o trabalho aberto e expectante por diferentes apropriações, usos, inserção e criação de contextos mediante o objeto<sup>131</sup>.

Também o artista Fabiano Marques defende o percurso da peça no museu menos como instrução restrita a ser fielmente seguida, mas como instância de relação e negociação. Em "Programa de restrição alternada de exibição de obras (Rodízio de obras)", 2004, o artista

129 Chaimovich em entrevista a autora.

130 Sem tomá-lo inicial ou estritamente como um trabalho, o artista utilizou-a como uma espécie de "ativador de conversas" em percurso de viagem, sobretudo à mesa de refeição. Posteriormente, produziu o múltiplo para o Clube Colecionadores de Fotografia, em 2013.

131 Jonathas Andrade em entrevista a autora, via skype, 01 jul. 2014.



51. Fabiano Marques, "Obra em Rodízio", 2004

formulou um dispositivo de intervenção no discurso curatorial através de caixas de papelão, que obliteram a visibilidade dos demais trabalhos em um rodízio. Sem se circunscrever a instância material das caixas de papelão ou do teleiro que abriga as embalagens não-utilizadas<sup>132</sup>, o trabalho envolve uma intensa e prévia discussão com diferentes profissionais da instituição (arquiteto, conservador, curador, outros artistas, educativo, segurança) para acordar as condições de funcionamento em cada exposição: o número obras que serão cobertas, a periodicidade (não necessariamente diária), a concordância de artistas e proprietários das obras e a atribuição do responsável pela escolha.

Na primeira exibição de "Rodízio" no contexto da coleção, em "MAM na Oca", 2006, o trabalho sinalizou a situação de superexposição das grandes mostras<sup>133</sup>, sublinhando que cobrir as obras envolve paradoxalmente, apontá-las como objeto de atenção e escolha. Já na mostra "Moderno ou contemporâneo?", 2008, o trabalho renegociou o lugar e a hierarquia das mostras e dos curadores, na medida em que cobriu as obras de outra exposição e não a do contexto em que a obra fora endereçada<sup>134</sup>.

132 As caixas são produzidas sob medida em função das dimensões, características físicas das obras e mídias (incluindo caixas reforçadas para obras grandes, interior forrado para superfícies frágeis, imagens-embalagem para trabalhos em vídeos p.ex.), incluindo sinalização em vinil adesivo conforme projeto gráfico do artista (logomarca, autor e título das obras) utilizando papelão micro-ondulado, material associado à embalagem e transporte, de fácil manipulação, resistente e de baixo custo. Fabiano Marques, *Projeto de implantação de sistema*, 2004, Arquivo do artista, enviado por email a autora, 02 jun. 2014.

133 Cristiana Tejo, "Fabiano Marques" in *Obras comentadas*, 50.

134 A mostra foi decorrente de curso sobre curadoria e museografia, desenvolvida coletivamente sob coordenação de Ricardo Resende que simultaneamente apresentava sua curadoria "Panorama dos Panoramas". O trabalho



52. Cildo Meireles, "Zero dollar", vista exposição "140 caracteres", 2014

Mobilizando palavras como *sistema*, *funcionamento*, *programa*, *dispositivo* e *rotina*, o trabalho assimila em sua constituição o funcionamento do trabalho e os elementos da exposição (obras, curador, exposição/interdição). A exposição é tomada como lugar e meio de produção. Menos exibição de um objeto que a antecede, o trabalho propõe-se como acionamento de um processo, cujos usos e sentidos não são intrínsecos ou pré-estabelecidos, mas constituídos em cada caso específico mediante as escolhas e partidos tomados. Um exemplar do trabalho integra a coleção de Gilberto Chateaubriand, em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Marques diferencia a abordagem do trabalho pelas duas instituições, pontuando que o MAM-SP explorou seu funcionamento de selecionar, cobrir e descobrir, enquanto o MAM Rio de Janeiro conservou uma dimensão mais "arqueológica", enquanto instalação atrelada a materialidade da primeira montagem<sup>135</sup>.

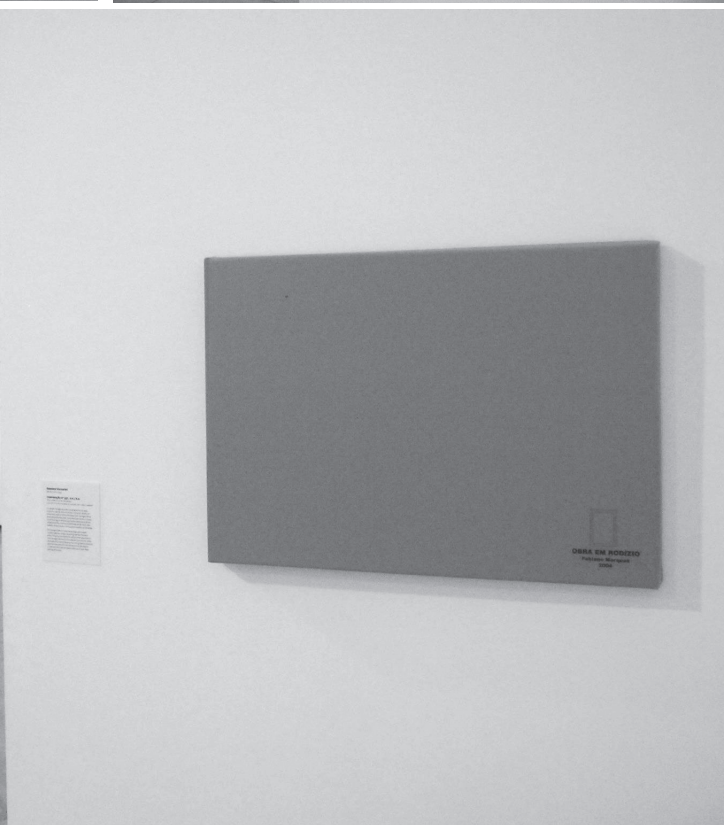
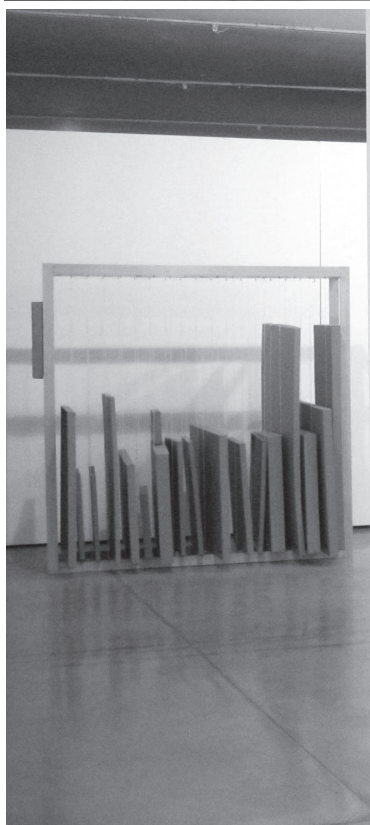
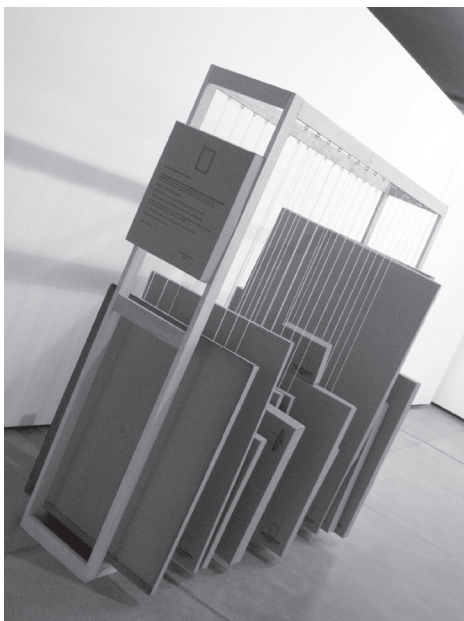
Estes trabalhos colocam em questão os modos de colecionar e conservar não a materialidade dos objetos mas seu estatuto de dispositivo (ou contra-dispositivo), criando interrogações acerca das condições necessárias para atualizar suas potencialidades, discutido a seguir.

---

de Marques contou com o curador Nilton Campos, integrante do curso, como responsável pelo rodízio. O trabalho também foi exposto em "O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis", 2012, tendo os dispositivos de intervenção no discurso expositivo/curatorial como enfoque das obras contemporâneas.

135 Fabiano Marques em entrevista a autora, via Skype, 2 jun. 2014.





53. Fabiano Marques, "Obra em Rodízio", vista da exposição "O Retorno da coleção Tamagnini"



#### **2.4. Legado experimental: as exposições e publicações da coleção**

A ausência de um programa de exposição de longa duração do acervo pauta-se nas limitações do espaço físico, ênfase no dinamismo da programação e tardia consolidação de uma política de valorização da coleção. A elaboração extemporânea de um programa aquisitivo aponta a dimensão contingente (e secundária) atribuída à coleção no percurso institucional. Além da centralidade do programa expositivo, a expectativa de doações na formação da coleção até a década de 90 implicou um papel relativamente passivo do museu na conceituação e inscrição institucional dos trabalhos artísticos seja na incorporação das peças, seja na interpretação retrospectiva e/ou reavaliações da coleção.

A narrativa institucional destaca o protagonismo da exposição temporária, destacando as mostras de grande público que caracterizam o contexto nos anos 90/2000<sup>136</sup> tendo o programa expositivo centrado nas edições do Panorama, mostras retrospectivas individuais, e mais recentemente, ênfase em abordagens curatoriais, além de mostras pontuais de impacto de público, com artistas proeminentes nacional e internacionalmente.

A presença expressiva da coleção no programa expositivo data meados da década de 90, quando as exposições passam a programaticamente a estudar, ampliar e exibir a coleção. Chaimovich afirma que a grade expositiva atual do MAM-SP está dividida em quatro temporadas, acrescida das propostas específicas que ocupam o espaço de passagem através do “Projeto Parede” e mostras realizadas na Biblioteca. O programa procura atender anualmente a uma exposição ‘histórica’ (produção artística anterior aos anos 60), bienalmente a mostra Panorama, projetos recebidos e exposições da coleção, procurando abrir o ano com uma primeira exposição do acervo<sup>137</sup>.

As mostras realizadas no século XXI respondem a temáticas e escalas variáveis, incluindo curadoria interna ou convidada e mesmo mostras em contexto formativo de cursos, como “140 caracteres” e “Vestígios – memória e registro da performance e do *site specific*”<sup>138</sup>, ambas de 2014<sup>139</sup>.

Recusando a intenção de construir e consolidar uma narrativa estável, o museu reitera abordagens “experimentais” da coleção, no perfil das obras adquiridas, linha curatorial, projetos gráficos e arquitetura das exposições, através de convites a diferentes profissionais. A experimentação do espaço e diálogo com outras áreas da cultura (ecologia, design, gastronomia) é defendido por Chaimovich nas mostras temporárias, incluindo a inserção de obras do acervo em exposições temporárias não-dedicadas a coleção, exemplificado pela obra “Expediente”, do acervo do MAM-SP desde 2005, na mostra individual de Paulo Bruscky, em 2014, entre os trabalhos da coleção do artista e projetos inéditos.

---

136 Chiarelli, “Apontamentos”; Museu de Arte Moderna de São Paulo, “Cronologia” in *MAM na Oca*.

137 Chaimovich em entrevista a autora.

138 A curadoria foi desenvolvida por alunos do curso Laboratório de Curadoria, ministrado pelo curador Tobi Maier, a partir de obras do acervo e biblioteca. Tobi Maier em entrevista a autora, Porto, 30 dez. 2014

139 Em 2014 foi realizada ainda “Poder provisório”, mostra de fotografias da coleção com curadoria e em 2015 está agendada “Paisagem no acervo do MAM”.



54.vista da exposição "Paisagem sublime", 1999

A produção contemporânea, a revisão crítica de sua própria história e a aproximação das obras contemporâneas junto às obras históricas, fora de filiações ou cronologias, têm sido pontos marcantes nas abordagens da coleção.

"Fim de Milênio – Os Anos 90 no Acervo do MAM", 2000, com curadoria de Chiarelli, apresentou aquisições recentes do museu, incluindo primeira apresentação dos trabalhos de Laura Lima e Rivane Neuenschwander, cujo ingresso na coleção foi realizado neste mesmo ano. Apresentando como questões as mitologias individuais (autobiografia); morte do autor e anonimato da imagem; presença do corpo (como labirinto e espaço de embate) e a dimensão política/social, a curadoria destacou o novo perfil do museu como ativo colecionador incluindo diferentes forma de aquisição<sup>140</sup>, participando no debate e visibilidade da produção artística deste período através da própria coleção.

Embora o museu tenha promovido itinerâncias de edições do Panorama e empréstimos pontuais de obras, não são frequentes exposições da coleção fora do museu, destacando-se "Desidentidad: arte brasileiro contemporâneo em el acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo", 2006-07, exposição da coleção apresentada no IVAM, Valência, com curadoria de Tadeu Chiarelli<sup>141</sup>.

Em diálogo com a coleção do Centre Georges Pompidou, "Circuitos Cruzados", 2013, com curadoria de Paula Alzugaray e Christine van Assche, partiu de um conjunto de instalações produzidas nos anos 60-70 relacionadas a circuitos fechados de monitoramento e vigilância provenientes da coleção francesa, para estabelecer relações com obras da coleção do MAM-SP. O cruzamento, como propõe o título da mostra, foi exibido exclusivamente em São Paulo

140 Destacando-se as obras adquiridas pelo Núcleo de Arte Contemporânea, doações recentes e aquisições viabilizadas por meio de parcerias com empresas como Telesp Celular e Nestlé.

141 Tadeu Chiarelli, "Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional" in *Sobre o Ofício do Curador* org. Alexandre Ramos (Porto Alegre: Zouk, 2010).

e manteve implícito certa hierarquia operacional, uma vez que a exposição está estruturada nas obras da coleção francesa e é a partir dessas que se formula conexões com as obras da coleção brasileira<sup>142</sup>. No mesmo ano, “Mitologias por procuração”, reuniu obras da coleção escolhidas individualmente por um grupo de artistas, numa rede de afinidades e aproximações não estruturadas por um conceito ou critério agregador prévio. A mostra “Jardim de infância”, 2009, contou com curadoria dos designers Fernando e Humberto Campana, valorizando um “percurso inusitado pelas obras do MAM” nas escolhas e na expografia, “distanciando-se do ambiente museológico tradicional”.

Tomando a ausência de uma tradição de expor a coleção bem como a irregularidade de sua política de formação, a abordagem curatorial experimental da coleção encontra uma espécie de legado nas exposições realizadas no contexto do Grupo de Estudos em Curadoria, principal precedente desta recente *tradição experimental*.

O grupo foi formado em 1997, por iniciativa e coordenação de Chiarelli, então curador chefe, contando com itinerâncias em outros municípios paulistanos. As 12 exposições foram realizadas no período de 1998-99 pelos integrantes do grupo, somando-se “Arte Brasileira sobre Papel”, 1999, com curadoria de Chiarelli<sup>143</sup>. O grupo foi formado por seis profissionais com atuação e formação diferentes, incluindo curadores independentes e ligados a instituição, seja do próprio MAM-SP ou de outros museus, sendo cada curadoria formulada de modo individual e com caráter autoral.

Partindo da premissa de trabalhar com a coleção, tomada como base de pesquisa, as mostras exploraram temáticas específicas, origens da coleção e formas de apresentação. Também apontaram pontos de vista dissonantes da história da arte brasileira, segundo Chiarelli, fugindo das “contínuas reavaliações da tradição construtiva”<sup>144</sup>, exemplificada pela aproximação com o surrealismo (Chaimovich), ruptura com visão estereotipada e ‘solar’ da arte brasileira (Barros) e uma abordagem (comumente contestada) do museu como devoção (Costa)<sup>145</sup>.

Com características singulares, as exposições tiveram em comum a contribuição no debate sobre curadoria (então emergente na cena artística brasileira) e um papel estratégico na

---

142 A curadora francesa aponta as diferenças entre as duas coleções afirmando que “a do Centre Pompidou cobre todos os estilos artísticos e obras de diferentes culturas – principalmente a ocidental, mas também a asiática, a sul-americana, a africana – e abrange dois séculos; a coleção do MAM cobre a cena moderna e contemporânea brasileira”. Christine van Assche in Museu de Arte Moderna de São Paulo, Circuitos cruzados: o Centro Pompidou encontra o Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 23.

143 Foram apresentadas duas curadorias de cada integrante do grupo, algumas delas contando com itinerância em outros municípios da região sudeste, através de parceria com o Instituto Itaú Cultural. “O Suporte da Palavra” e “Devoção”, curadoria de Helouise Costa; “O Colecionador” e “Ausência”, de Marcos Moraes; “A Paisagem Urbana Contemporânea” e “Noturnos”, Regina Teixeira de Barros; “A Arte de expor arte” e “Figuras, quase figuras”, Rejane Cintrão; “A Gravura como Escultura” e “Paisagem Sublime”, Ricardo Resende; “Medidas de si” e “O Sono da Razão”, Felipe Chaimovich.

144 Chiarelli, “O Grupo de Estudos sobre Curadoria do MAM-SP 1999” in Museu de Arte Moderna de São Paulo *Grupo de Estudos sobre Curadoria* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000), 7.

145 Ampliando a noção de devoção estritamente religiosa para a história da arte e outras formas de ritualizar e reafirmar valores, a curadora argumenta que historicamente o museu contemporâneo almejou a passagem de templo para fórum, substituindo a atitude devocional pela crítica, sendo entretanto, “instituição cambiante”, incluindo a persistência devocional e papéis múltiplos adicionais. Helouise Costa “Devoção” in *Grupo de Estudos sobre Curadoria*, 69.



55. Vista da exposição "A arte de expor arte", 1998



56. Vista da reserva técnica

instituição. Situado no contexto de reestruturação do museu nos anos 90, a entrada de obras "de jovens artistas, que criavam obras de difícil classificação" numa coleção com obras prioritariamente de linguagens tradicionais, "tornava necessária a reflexão sobre o perfil museológico do conjunto em expansão", tendo o grupo gerado "um debate necessário ao museu, ao mesmo tempo em que abriu espaço para um exercício inovador de formas de apresentação de mostras de arte"<sup>146</sup>.

O trabalho do grupo implicou a investigação de uma "coleção desconhecida"<sup>147</sup> e pouco valorizada pela própria instituição, alinhando-se ao projeto político e estratégico da direção de Chiarelli de afirmar a coleção. Esta estratégia incluía agregar jovens profissionais, oportunizar debate e formação no museu, aumentar a visibilidade da coleção para o público e para a instituição, internamente, num esforço de convencimento da própria instituição do valor de sua coleção e de investimento em novas aquisições<sup>148</sup> – esforço que sinaliza mais amplamente o lugar da coleção nos museus brasileiros.

A atividade de jovens curadores correspondia o desejo de caracterizar o MAM-SP como um museu dinâmico, inovador e experimental e tinha como propósito abordar a coleção sob

146 Chaimovich, "O Grupo de Estudos", 9.

147 Tadeu Chiarelli em entrevista in *Grupo de estudos de curadoria*, 140.

148 Chaimovich aponta que, diferente da pesquisa acadêmica, o grupo "era resultado de um projeto político e estratégico do Tadeu (Chiarelli) no sentido de mostrar para o museu a necessidade de investir na compra de arte contemporânea", numa proposta de "agir com o museu". Chaimovich em entrevista in *Grupo de estudos de curadoria*, 111. A paradoxal liberdade concedida para acessar a coleção de uma diretoria nunca valorizou a nova coleção. Rejane Cintrão em entrevista. Ibid., 120. Nas fichas técnicas das exposições, é flagrante a preponderância de doações como proveniência das obras na coleção, com raras obras adquiridas, o que corrobora com o argumento de investir na coleção. Inclui-se doações de artistas, galerias, colecionadores, empresas e mesmo de um dos curadores, Ricardo Resende, então integrante do grupo e do quadro do museu. Estruturado na pesquisa e curadoria das obras da coleção, as mostras com obras de outras coleções tinham a proposta de integrá-las ao acervo. Chiarelli em entrevista, 140-1; Chiarelli, "Apontamentos".



novos olhares, destacando a ausência de tradição na exibição do acervo neste contexto<sup>149</sup>. Consentâneo à reorientação do papel da coleção na instituição e participação na história da arte brasileira<sup>150</sup> e debate das formas de apresentação, Chiarelli argumenta que “mostrar acervo de forma burocrática, sem problematizar certos conceitos questionáveis da historiografia artística brasileira e sem ousar nos quesitos museográficos e museológicos não podia ser a tônica”<sup>151</sup>. Da mesma forma, escrevendo em retrospecto, Chaimovich destaca que a atuação do grupo contribui para o debate “sobre formas experimentais de exibição da arte contemporânea” e credibilidade para a nova política de acervo do MAM-SP<sup>152</sup>.

A curta duração das atividades do grupo, encerradas em 2000, contrasta com o balanço positivo da atuação do grupo, patente na persistência da vocação/retórica experimental que pauta a aquisição de obras contemporâneas e formas de apresentação da coleção, incluindo o choque da arte contemporânea com as linguagens tradicionais. Diferentemente do tom enaltecedor da auto-avaliação institucional retrospectiva<sup>153</sup>, as mostras do grupo foram tomadas como exposições “guerrilheiras”<sup>154</sup> no contexto de realização. A escala espaço-temporal das exposições sinaliza o papel e o posicionamento do grupo na instituição: mostras de pequena escala (poucas obras exibidas), com curtíssima duração (duas semanas em média), pequenos intervalos para montagem e nunca realizadas na grande sala do museu<sup>155</sup>. Nessas exposições foram mostradas mais de 300 obras, incluindo trabalhos emblemáticos, outros pouco mostrados e obras mostradas repetidamente em contextos interpretativos diferentes.

A dimensão do projeto com sua função de formação, laboratório e aprendizagem (ainda que debruçadas sobre o acervo e inseridas no espaço e programa do museu)<sup>156</sup> é notadamente desproporcional ao impacto das mostras, cujos efeitos dos conceitos e da dinâmica criada repercutem na instituição – tomado como antecedente do museu “arejado” que o MAM-SP

---

149 Chiarelli afirma que “num museu sem tradição forte de exibir seu acervo, o grupo teve que abrir espaço e tempo propícios para a apresentação das mostras que, como mencionado, tinham como propósito fazer emergir outros olhares sobre a coleção do MAM”. Chiarelli, “As Funções do Curador”, 18.

150 O desejo de reordenação da historiografia brasileira, desestruturando paradigmas foi explorado pelo curador em outras mostras, como “Desidentidad” e “Mam na Oca”, entendendo “o museu e sua coleção como laboratórios ou usinas para a definição de novos conceitos, a fim de nortear outras possibilidades para se entender a arte brasileira moderna e contemporânea”.

151 Chiarelli, “As Funções do Curador”, 16.

152 O “experimentalismo em curadoria” destacado pelo curador tem como antecedentes também em “Espelhos e sombras”, 1994, curadoria de Aracy Amaral e o Panorama de 1995, curadoria de Ivo Mesquita, quando “explicitamente se inicia uma nova política de curadoria”. Felipe Chaimovich, “O Grupo de Estudos de Curadoria e o MAM” in *Grupo de estudos de curadoria*, 9-10.

153 Os catálogos produzidos na época foram republicados, acrescentando entrevistas com os integrantes do grupo sobre o projeto, em 2008. Além desta reedição, mostras e publicações dedicadas aos dez anos do Clube de Colecionadores e Núcleo Contemporâneo marcam o balanço positivo da própria presidência. Ibid.

154 Chiarelli, “As Funções do Curador”, 18. A curtíssima duração e o intervalo entre elas, destacando a montagem de seis exposições em 2 meses corroboram com o pouco apoio do museu ao grupo. Chiarelli, “Apontamentos”.

155 Chiarelli em entrevista, 142.

156 Embora admita-se a curadoria de *mão pesada* nas exposições, a discussão do papel do curador permeou o debate do grupo. Chiarelli aborda os sentidos e usos do termo no contexto brasileiro, criticando a espetacularização e ênfase cenográfica e sinalizando a situação de “fusão das funções curatorial e administrativa nas atividades de um mesmo profissional”. Chiarelli, “As Funções do Curador”, 15. Relato sobre a mudança do cargo de diretor para curador-chefe, como defesa do trabalho curatorial com o acervo não obliterado por funções administrativas e de ‘agente cultural’: Chiarelli, “Apontamentos”.



57.vista do catálogo da exposição “MAM na Oca”

enuncia ser, na intenção “não cristalizar-se, auto-definindo-se como um museu experimental e inovador”, características que estrategicamente o situam e diferenciam no contexto local. E repercute também na discussão sobre o tema da curadoria e da expografia, através dos catálogos que documentaram as exposições do Grupo, ampliando os efeitos do ciclo de exposições para além do espaço-tempo restrito de sua realização, marcando sobretudo a posição do curador como autor e a dimensão discursiva da exposição, contrapondo-se a sua suposta neutralidade e assumindo a inserção que as obras inserem-se em molduras institucionais<sup>157</sup>.

Diferentemente da escala das mostras do grupo, a exposição “MAM(na)OCA: Arte Brasileira do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 2006, com curadoria compartilhada entre Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich e Cauê Alves<sup>158</sup> consistiu na “primeira vez em sua história, (que) o Museu apresenta grande parte de sua acervo”<sup>159</sup>. A referência espacial do título é indicativa da localização (fora do espaço físico reduzido do MAM-SP), da escala do evento (uma vez que o espaço conta com cerca de 10mil m<sup>2</sup> de área expositiva permitindo apresentar 661 obras do acervo, na época de cerca de 4.500 obras), que explorou a proximidade espacial e temporal de confluência de público concomitante a 27ª edição da Bienal de São Paulo, alcançando grande visibilidade.

Recusando a apresentação linear ou cronológica, a exposição foi estruturada em quatro blocos temáticos, divididos por andares, intitulados “Sombras”, “Cidade”, “Escrita” e “Plataforma”, sessão prospectiva dedicada às aquisições mais recentes. A montagem da exposição tirou partido da sinuosidade do edifício através de painéis com arestas acentuadas e diálogo com as rampas, assim como o projeto gráfico do catálogo de cortes semicirculares e sobreposições na divisão das imagens de cada bloco curatorial. Também a curadoria referenciou a arquitetura do prédio em sua “crítica a racionalidade construtiva” como diálogo com obras da exposição que problematizam esse legado.

A mostra teve como objetivo central marcar publicamente o trabalho da instituição nos dez anos precedentes na formação e fortalecimento de sua coleção, descrito como “um

157 Helouise Costa em entrevista in *Grupo de estudos de curadoria*, 117.

158 Os três curadores vinculados ao museu através de curadoria e Conselho Consultivo.

159 A lista de principais exposições publicada em 2006 destaca mostras de artistas internacionais, omitindo qualquer exposição da coleção. “Cronologia” in *MAM na Oca*, 71.



58.vista do catálogo da exposição “MAM na Oca”

vigoroso acervo de arte contemporânea brasileira que extrapola a mera ideia de acumulação de obras”<sup>160</sup>. Considerando as características da mostra e o ineditismo da iniciativa em um museu de então mais de 5 décadas de existência, pontua-se o lugar da coleção no percurso institucional do MAM-SP a partir da formulação tardia de um discurso sobre a coleção; o caráter pontual e temporário da mostra e a inexistência de uma sede compatível com a escala da coleção<sup>161</sup>.

Marcando politicamente a *nova* posição da coleção no museu, a exposição exibiu o crescimento de acervo, contribuindo no combate ao “trauma” e marcando também a *nova* coleção do MAM-SP, uma vez que cerca de 80% das obras expostas corresponde a aquisições desse período<sup>162</sup>.

Foi também reivindicado o papel do museu no processo de legitimação, afirmando uma posição divergente da historiografia consolidada, contestando os paradigmas de centralidade da Semana de Arte Moderna de 22 como inauguração do modernismo brasileiro, a reordenação historiográfica que estabelece o monopólio da vertente construtiva dos anos 50 e do neoconcreto como única superação do postulado dogmático do construtivismo, em prol de uma dimensão especulativa e experimental (e que exclui produções ligadas ao realismo fantástico, dada e surrealismo) e, finalmente, a cristalização de uma visão, segundo Chiarelli, estereotipada da produção de Hélio Oiticica e Lygia Clark via importação de um reconhecimento internacional que instrumentaliza o componente exótico e encobre posturas transformadoras<sup>163</sup>. Foram, entretanto, pouco discutidas as posições assumidas no momento de formação do acervo hoje disponível, incluindo as circunstâncias e posições políticas inerentes aos descompassos e escolhas na incorporação das peças.

160 Destacando a repercussão do museu através de suas ações e reivindicando a tarefa e oportunidade de mostrar coleção fora do espaço físico do MAM-SP: “o que se realiza no âmbito da instituição tem peso e medida, acima de tudo, fora dela”. Villela, Apresentação *MAM na Oca*, 13.

161 Com um área de exposição reduzida e comprometida com mostras temporárias, a maior parte da coleção jamais foi exibida em um grande conjunto e apenas pequenas seleções foram mostradas”. Chiarelli, “Arte Traidora”, 19. O autor argumenta que a ampliação do acervo não foi acompanhada de aumento do espaço físico. Entretanto, defende que a limitação do espaço é parcialmente responsável pela ausência de mostras da coleção, apontando a concepção de centro cultural patente na instituição. Chiarelli, “Apontamentos”.

162 Das 661 obras apresentadas, 145 obras foram incorporadas antes de 1996 cf. lista de obras *MAM na Oca*, Ibid.

163 Chiarelli, “Arte Traidora”. Ver também sobre o tema: Tadeu Chiarelli, “Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção” in: *Coleção Nemirovsky* Maria Alice Milliet org. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003), 79-119.



59.vista da exposição "MAM 60"

Questionando os paradigmas “que regem, de forma nítida ou subterrânea, as interpretações mais aceitas sobre arte brasileira”, a mostra defendeu uma “traição” da arte ao achatamento do processo institucional e histórico, desobedecendo-as e recusando-se a ‘traduzir’ influências externas como pressupõe certa “indigência periférica”<sup>164</sup>. A exposição abordou a impossibilidade do desejo construtivo e apresentou trabalhos descompromissados com este legado, incluindo a relação com imagens da história da arte moderna e a relação com os “fantasmas dos cânones hegemônicos da arte”<sup>165</sup>.

Enquanto “MAM(na)Oca” ambicionou valorizar o acervo e com ele posicionar-se na historiografia da arte brasileira, a segunda ocupação do edifício da Oca pelo MAM-SP foi realizada dois anos depois e enfrentou a relação traumática da instituição com sua história. “MAM 60”, 2008, contou com curadoria de Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório<sup>166</sup>, integrada nas atividades de celebração dos sessenta anos da instituição<sup>167</sup>.

A curadoria de “MAM 60” incluiu a apresentação de uma série de documentos e obras do *antigo* acervo, a partir de empréstimo do MAC-USP, conjuntamente às obras da *nova* coleção. Incluiu uma densa pesquisa histórica, a publicação de um catálogo da exposição, a realização de um colóquio e a edição de um livro reunindo os textos apresentados no evento.

Privilegiando o encontro entre a produção contemporânea mais recente da coleção e núcleos de artistas individuais com grande representatividade na coleção (Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho, Lívio Abramo, Almir Mavignier, Mira Schendel, Leonilson, León Ferrari, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas e German Lorca), os diálogos entre procedências e gerações diferentes não foram pautados por um sentido cronológico ou de filiações, mas discutindo a “travessia” não linear entre moderno e contemporâneo, suas relações, ressonâncias e fronteiras, sobretudo na institucionalização da arte moderna/contemporânea e, especificamente, na história do museu. A apresentação dos documentos, assim como a exposição conjunta das duas coleções do *antigo* e *novo* MAM-SP e, sobretudo, a incisiva reflexão sobre a história do museu, foi tentativa de lidar de novo com o acervo perdido, conhecê-lo, procurando

164 Chiarelli, “Arte Traidora”, 35

165 Chiarelli, “Arte Traidora”, 41-43.

166 Ambos os curadores na época eram integrantes do Conselho Consultivo do MAM-SP.

167 Fabio Cypriano, “MAM revê 60 anos com mostra grandiosa”, *Folha de S. Paulo*, 08 dez. 2008.

desmistificar as narrativas sobre a primeira coleção e sua ausência.

As duas mostras foram protagonistas da virada institucional de valorização do acervo, destacando que a coleção foi exibida sob a estratégia de uma grande evento temporário, com espaço, fluxo de público e presença midiática dissonante da escala do museu.

Nas primeiras décadas do século XXI, a tônica comemorativa também incluiu mostras dedicadas aos programas colecionistas, como “Dez anos do Clube de Fotografia” e “Dez anos do Núcleo Contemporâneo”, ambas em 2010. A história da coleção e do museu foi retomada em “O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis”, 2012, situando o núcleo inicial da *nova* coleção do MAM-SP na história do museu. A curadoria de Chaimovich e Fernando Oliva apresentou as 81 obras históricas que constituem na íntegra a coleção Tamagni (inaugural da *nova* coleção e que não voltou a ser exibidas em conjunto desde 1967) acompanhadas de documentos sobre período de “hiato” do museu (1963-69) e sete obras contemporâneas recentes (algumas delas abordadas na segunda parte deste capítulo, notadamente ligadas a crítica institucional), tomadas como “complicadores” na representação do acervo e da história da instituição, de modo a problematizar suas narrativas<sup>168</sup>, através da justaposição das obras modernas desta coleção (relativamente conservadora) com a produção contemporânea do mesmo acervo.

Prescindindo de uma narrativa exemplar ou coesa do acervo, a curadoria propôs “conviver camadas do passado” remoto e recente, tomando a fragmentação (no MAM-SP e na história da arte brasileira) e o percurso histórico e acervo pouco coerentes, como “representação de uma trajetória acidentada”<sup>169</sup>, contrastante com o perfil conservador tradicionalmente formulado na representação de um acervo. A partir destas questões e do ‘risco’ de exibir esta coleção ‘menor’<sup>170</sup>, a curadoria corroborou com o discurso da instituição-*fênix*, a vocação contemporânea e à justaposição dos acervos históricos/recentes.

As mostras constituem uma contribuição bibliográfica dada a concentração da produção historiográfica do período do *antigo* MAM-SP (1948-63)<sup>171</sup>. A construção de bibliografia sobre a coleção é referida por Chiarelli, destacando o papel do museu na história da arte e a função estratégica de reflexões comissionadas sobre as obras na sua inscrição<sup>172</sup>. Além de

---

168 Fernando Oliva, “La reprise: diferença x repetição”, in *O retorno da coleção Tamagni*, 47.

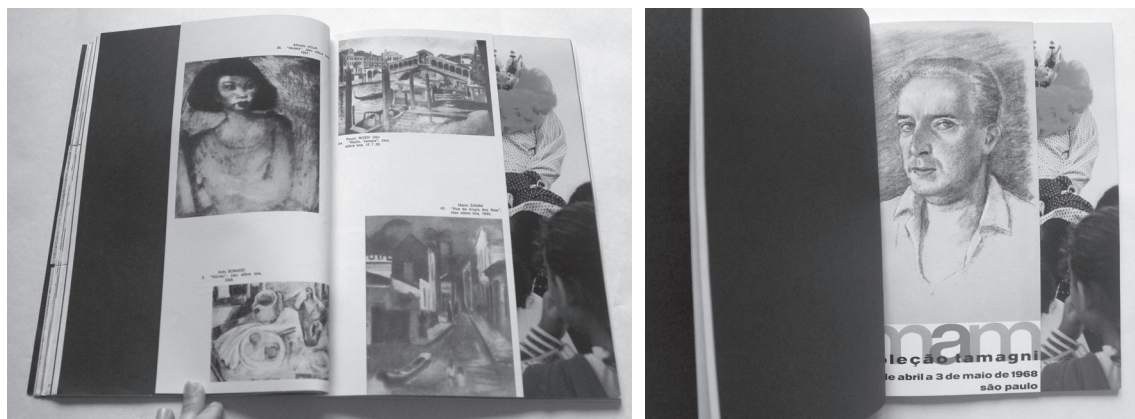
169 Oliva, “La reprise”, 50.

170 Chaimovich aponta que a coleção nunca fora mostrada, em entrevista a autora. Comentário na imprensa defendeu a não-exposição desta coleção no contexto de “MAM 60”, que “acerta ao não valorizar esses poucos e fracos trabalhos modernos do acervo, mas justamente a fase que começa a partir de então”. Cypriano, “MAM revê 60 anos com mostra grandiosa”, *Folha de S. Paulo*, 08 dez. 2008.

171 A produção editorial do/sobre o museu é narrada por seus protagonistas, como Amaral (diretora do MAC-USP), Horta (filha de ex-diretor envolvido na reestruturação do MAM-SP), Chiarelli (diretor do MAM-SP).

172 O curador exemplifica a estratégia na curadoria realizada para a edição do *Panorama* de 1999, quando partiu de obras do acervo para criar conexões com a produção contemporânea tendo, nesse contexto, comissionado textos sobre as obras da coleção exibidas fomentando sua reflexão por reconhecidos críticos e historiadores. A construção desta bibliografia estrategicamente colocava as obras do MAM-SP como referência nos estudos posteriores da produção de cada artista, corroborando no processo de visibilidade/legitimação das obras, da coleção e do museu. Chiarelli em entrevista, 143.





60. vista do catálogo da exposição “O Retorno da coleção Tamagni”

constituir fonte de pesquisa sobre o museu, através da documentação da coleção e memória das exposições, os catálogos e publicações do museu são as principais formas de enunciado do museu sobre si mesmo, revelando o discurso que constroem, o papel que ocupam (ou desejam ocupar) e como se endereçam ao público.

A primeira publicação dedicada especificamente ao museu é publicada em 1995<sup>173</sup>, destacando os suportes tradicionais na seleção de obras do acervo reproduzidas, excluindo objetos, fotografias e instalações – em ênfase diametralmente oposta às publicações posteriores que espelham a política de aquisições de trabalhos contemporâneos de caráter experimental no que se refere a linguagem/suporte.

Organizados por Chiarelli<sup>174</sup>, “O Museu de Arte Moderna de São Paulo” apresenta as obras a partir de suas procedências, fornecendo um guia sobre as coleções que formam o acervo do MAM-SP<sup>175</sup> e “Alegoria” aborda a coleção do museu fora da apresentação do percurso institucional, destacando as obras adquiridas a partir da segunda metade da década de 90. O livro rompe com o formato de representação da coleção via obras exemplares e igualmente com o modelo de catálogo<sup>176</sup>, pois desvinculado de uma exposição que o anteceda ou justifique. Explorando a diferença entre exposição e livro, a sequência das páginas, a primazia visual e traição das escalas, assumiu-se o projeto como uma curadoria de imagens, um conjunto de “referências às obras”, uma vez que a reprodução fotográfica oblitera as demais dimensões, a materialidade e o embate do espectador no espaço expositivo<sup>177</sup>. Este projeto

173 Tirando partido da Lei de Incentivo, a publicação aborda o processo de reestruturação do museu. Horta, MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo.

174 Centra-se na narrativa do novo MAM, a partir da segunda metade anos 1990, percorrendo também sobre o período intermediário onde são formuladas as “estruturas da linha dorsal da política artístico-cultural do novo museu”. Chiarelli, “O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 7.

175 Destacando-se: Coleção Carlo Tamagni (núcleo inicial da nova coleção), Coleção Panorama da Arte Brasileira, Coleção Iracema Arditi, Coleção Jornal O Estado de São Paulo, Coleção Lívio Abramo, Coleção Kodak do Brasil, Coleção Artistas Uruguaios, Coleção Companhia Cruz e Souza Indústria e Comércio, Coleção Frederico Melcher, Coleção Clube de Colecionadores de Gravura, Coleção Album Direitos Humanos, Coleção São Marco S.A. – São Marco Minas, Coleção Sul América Seguros, Coleção Degussa, Coleção Erik Svendelius, Coleção Milú Villela, Coleção Rubem Breitman, Coleção Espólio Arthur Octávio e Maria da Glória. Ibid.

176 Tadeu Chiarelli, *Alegoria Arte Brasileira – Séc XX* (São Paulo: Lemos Editorial, 2002).

177 A relação direta com as obras inclui a possibilidade de “desmontar” o recorte curatorial, da obra “romper e se sobrepor” à mediação construída. Ibid.

editorial esquivou-se da construção de uma ficção organizatória do acervo, abdicando de um critério classificatório ou narrativa na apresentação de cerca de 300 obras da coleção, como deliberada recusa de adotar/forjar uma cronologia, conotação evolutiva ou a lógica de *highlights*.

Posteriormente e citando esta proposta, “Obras comentadas”<sup>178</sup> reúne cerca de 80 textos desenvolvidos por diferentes profissionais sobre obras da coleção escolhidas por cada autor, tendo a “afinidade como critério de escolha”<sup>179</sup>. Dando continuidade a este partido editorial, encontra-se no prelo uma nova edição sobre a coleção, abordada especificamente por profissionais ligados a ação educativa<sup>180</sup>, corroborando na valorização do discurso deste setor na instituição, o que será abordado a partir da obra de Jorge Menna Barreto, na segunda parte deste capítulo.

As publicações do MAM-SP são concordantes com a abordagem curatorial da coleção e o discurso institucional, incluindo desde modestos folders à sofisticadas edições e projetos gráficos, oscilando a ênfase de pesquisa e vocação publicitária nas propostas editoriais. As duas grandes exposições da coleção na década de 2000, por exemplo, foram acompanhadas de diferentes projetos editoriais: “MAM(na)Oca”<sup>181</sup> contou com edição de capa dura, ricamente ilustrada, incluindo textos curatoriais, cronologia e imagens das obras em exposição, enquanto o catálogo de “MAM 60”<sup>182</sup> priorizou a publicação de um livro documentando o seminário e os ensaios críticos, notadamente o incisivo texto de Annateresa Fabris, e não das obras exibidas em sua totalidade, excluindo vistas da exposição – recorrente nos projetos editoriais do museu bem como imagens do processo de montagem.

No conjunto de publicações sobre a coleção editadas pelo museu foram publicados dois inventários da coleção<sup>183</sup> (1967-2000 e 2000-07), coerente ao esforço de valorização do acervo, fornecendo subsídios para o estudo da coleção por pesquisadores e igualmente pelo museu no encaminhamento da continuidade da coleção, atualmente disponível em banco de dados para consulta *online* no *website* do museu.

---

178 Andrés Hernandez org., *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007),

179 Hernandez, “Corpo-a-corpo” in *Obras Comentadas*, 9.

180 Daina Leyton em entrevista a autora, via skype, 12 set. 2014.

181 Museu de Arte Moderna de São Paulo, *MAM na Oca* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006),

182 Museu de Arte Moderna de São Paulo, *MAM 60* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008); Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório org. *História e(m) Movimento*.

183 Tadeu Chiarelli org., *Catálogo Geral da Coleção Permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Inventário* (São Paulo: Lemos Editorial, 2002); Felipe Chaimovich org. *Inventário Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo 2001 a 2007* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008).

## **2.5. Obras seleccionadas da coleção MAM-SP**

Situado o contexto e percurso institucional do MAM-SP, assim como apresentada a coleção, em seu processo de formação, continuidade e abordagem expositiva na primeira parte deste capítulo, a segunda parte é dedicada à abordagem pormenorizada das obras “O trabalho dos dias”, de Rivane Neuenschwander, “Bala”, “Quadris” (trabalhos da série Homem=Carne) e “Palhaço com buzina reta - monte de irônicos”, de Laura Lima, “Expediente”, de Paulo Bruscky, “Máquina Curatorial”, de Nicolás Guagnini e “Café Educativo”, de Jorge Menna Barreto.

O partido não-panorâmico adotado tira partido de uma análise particularizada, assim como da abertura intervalar desta montagem. A escolha pautou-se em trabalhos que problematizam a concepção corrente da coleção e potencializam alterações na relação entre acervo/exposição. Deslocando o foco do uso e potencial dos trabalhos pelo museu, a investigação aponta o museu como campo interveniente e passível de interferência a partir destes trabalhos, numa abertura à negociação.

As obras abordadas têm em comum a desestabilização de formas convencionais de materialização dos trabalhos, exposição e/ou incorporação à coleção, tendo no trabalho de Rivane Neuenschwander o uso da poeira, material perecível e intensamente combatido nos projetos arquitetônicos e museológicos de pureza e ordem moderna, incluindo o esforço envolvido na sua conservação e as diferenças de apresentação em relação a outros trabalhos da artista.

Os trabalhos de Laura Lima potencializam a discussão da conservação e reapresentação de trabalhos performativos, fora do suporte fílmico, fotográfico ou videográfico, assim como sinaliza a problemática das terminologias, da duração do trabalho na instância expositiva e a cumplicidade entre museu e artista.

“Expediente”, de Paulo Bruscky, sinaliza a relação entre projeto e realização e as intervenções no funcionamento do museu, assim como a “Máquina Curatorial” de Nicolas Guagnini. Por último, o trabalho de Jorge Menna Barreto incita discussão do processo estendido de definição e experimentação do trabalho no espaço da coleção, bem como a questão disciplinar e hierárquica dos discursos/setores que estruturam o museu. As escolhas atentaram para diferentes proveniências, incluindo incorporações relacionadas ao programa expositivo (notadamente de edições do Panorama), mediante doação e aquisições do Núcleo Contemporâneo (seção da coleção emblemática da abertura à experimentação protagonizada pelo MAM-SP).

Embora ancorados em processos e conceitos distintos, os trabalhos compartilham no *topos* da coleção e desta investigação uma dimensão crítica e reflexiva à instituição, não circunscritos a temática direta ou metaforicamente apontada nas peças, mas sobretudo no desafio que ensejam conceitual e operacionalmente na sua incorporação à coleção e exibição no contexto expositivo. Fora de dicotomias irresolutas ou conciliadoras, as obras são abordadas a partir da instauração de instâncias de negociação do papel da prática artística no museu, desestabilização da concepção corrente da coleção/exposição e de potenciais efeitos na instituição.

**“O trabalho dos dias”**

obra de Rivane Neuenschwander





61. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias", detalhe



62. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias", canto

Um canto, aparentemente branco, com cerca de 2,6m<sup>3</sup> é montado no espaço expositivo, a partir de uma estrutura modular. Diferentemente das demais obras do MAM-SP abordadas neste estudo, o trabalho de Rivane Neuenschwander constitui um objeto material relativamente estável a ser conservado no acervo e apresentado em exposição. Entretanto, sob uma fina película plástica de adesivo transparente que cobre a superfície das placas, estão grudados minúsculos resíduos: poeira, restos de comida, cabelos, pelos, peles do corpo humano, insetos, farelos, migalhas de pão, pedaços de cebola, felpas de carpetes, e todo um repertório de partículas não facilmente identificáveis<sup>186</sup>.

Mais que “sujeiras deixadas para trás”<sup>187</sup>, estes resíduos foram cuidadosa e obsessivamente coletados pela artista que, imbuída do adesivo, fez aderir (portanto, justamente não deixou para trás) tudo aquilo que, proveniente do plano do desprezado, despercebido ou combatido na limpeza da casa, deposita-se nas frestas e superfícies. Essa infinidade de fragmentos de sujeira (sem coesão, de intermitente materialidade) uma vez capturadas, passaram a ocupar toda a extensão deste canto.

Não é sem complexidade que o trabalho articula as passagens entre os planos: ao colocar a poeira simbolicamente em primeiro plano (no sentido de converter importância e visibilidade ao que seria descartado), ao operacionalmente inverter o plano de captura (colocando a poeira ‘de costas’, voltada para a parede sob o plástico) e ao rebater o plano horizontal (onde a poeira, afeita a decantação, se acumula e/ou foi capturada) para o plano vertical. Este movimento sutilmente instaura diferentes modos de olhar<sup>188</sup> e pontua a indicação batailleana de “horizontalizar” o mundo, “dobrando” a verticalidade que caracteriza a escultura e o

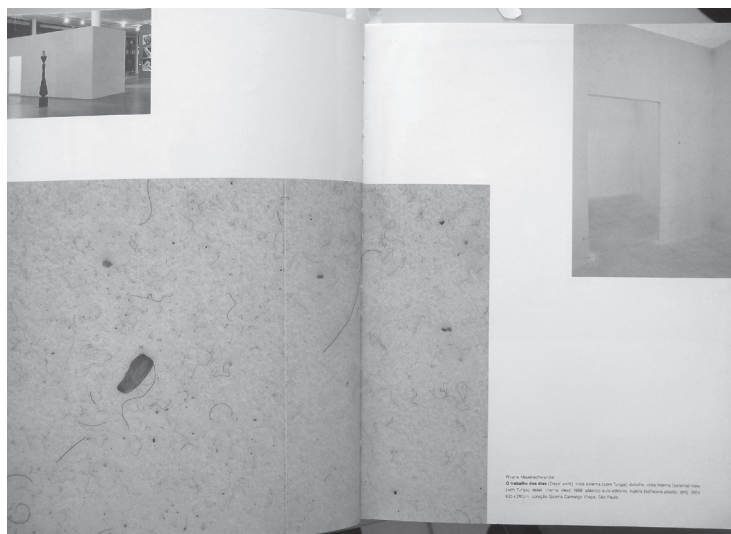
184 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* (Paris: Minuit, 2001), 67.

185 Gonçalo M. Tavares, “Dicionário Ilustrado: Poemas e máquinas”, acesso 25 fev. 2015, <http://www.noticiasmagazine.pt/2015/dicionario-ilustrado-poemas-e-maquinas/>

186 A descrição conjuga fragmentos da memória da autora acerca do trabalho na mostra “MAM na Oca”, 2006, bem como com a versão do trabalho apresentado na Bienal de São Paulo, 1998, atrelado às descrições de Lisette Lagnado, “Cultura e Entropia” e Adriano Pedrosa, “Rivane Neuenschwander. O trabalho dos dias” ambos in *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*. XXIV Bienal de São Paulo, org. Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa (Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1998); Rosa Martinez, “O trabalho dos dias” in *Rivane Neuenschwander* (S.l.: S.n.: 1998). Nas publicações editadas pelo museu, a obra é apresentada em tomadas a distância, destacando o aspecto objetual (e não de ambiente) e asséptico do trabalho, prescindindo de descrições ou imagens mais detalhadas da poeira que o compõe cf. *MAM na Oca* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006).

187 Pedrosa, “Rivane Neuenschwander. O trabalho dos dias”.

188 Walter Benjamin, “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha” in *Matérias sensíveis*, Maria Filomena Molder (Lisboa: Relógio D’Água, 1999), 11-17.



63.páginas do catálogo 24 Bienal de São Paulo

monumento<sup>189</sup>.

A poeira, inserida no museu, insinua uma série de desestabilizações nas concepções de forma, valor, temporalidade e estabilidade<sup>190</sup>, conclamando esforços para conservar algo de caráter dispersivo e emblematicamente combatida no espaço museológico, vide sua ação destrutiva e conotações de descuido, sendo metáfora recorrentemente acionada na crítica pejorativa do museu como espaço estagnado.

“O trabalho dos dias” foi adquirido pelo MAM-SP em 2000, através do Núcleo Contemporâneo, tratando-se da primeira obra da artista adquirida pelo museu, ainda no início de sua carreira a qual se seguiu a incorporação de outros trabalhos.

Com o mesmo título, posteriormente a artista desenvolveu uma outra versão desta peça, apresentada na 24ª Bienal de São Paulo, 1998, como *passagem e conexão* entre os eixos “Eu e o Outro” e “Eu entre Outros” curadoria de Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff, respectivamente<sup>191</sup>, trabalho atualmente integrante da coleção do MoMA, na qual é referido como “Work of days”, 1998.

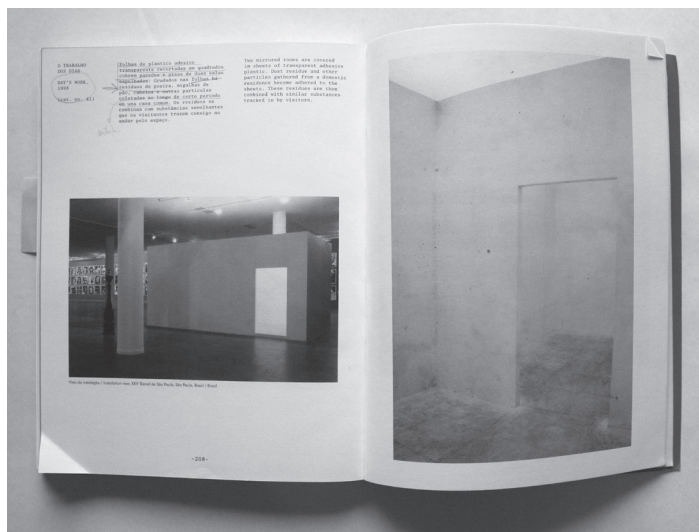
As duas obras possuem diferenças significativas no que se refere ao formato e dimensão: a obra do MAM-SP consiste em um canto formado pela montagem de módulos (um chão

189 O monumento estabelece uma fronteira entre o campo da representação e o espaço circundante, através do pedestal (como a moldura na pintura). A rotação proposta por Bataille implica uma aproximação da realidade, duvidando e criticando a distinção (via verticalidade) da separação biológica e ética o homem do animal. O autor insiste na presença do inferior e nas implicações repressivas da verticalidade como emblema do ideal. Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi* (Paris: Centre Pompidou, 1996); Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996).

190 Sobre o tema ver pesquisa anteriormente desenvolvida pela autora: Aline Dias, “Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009).

191 A 24ª Bienal, conhecida como Bienal da Antropofagia, teve curadoria geral de Paulo Herkenhoff e constituiu um marco na história das bienais e amplo reconhecimento internacional, partindo de um conceito caro a tradição brasileira sem restringi-lo a abordagem da produção nacional, tampouco submetê-la ao legado norte-americano/europeu. Além dos catálogos da mostra, ver Herkenhoff, Paulo. “Bienal 1998: princípios e processos”; “Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff” *Marcelina* v.1 (2008).





64.páginas do catálogo "Um dia como  
outro qualquer"

e duas paredes)<sup>192</sup> e o trabalho seguinte compreende o ambiente de duas pequenas salas. Formulada como resposta à situação arquitetônica de exposição, a segunda versão difere da primeira (produzida pela artista primeiramente e no contexto de seu ateliê<sup>193</sup>) na escala, forma de apresentação e, sobretudo, interação com o espectador, uma vez que permite o 'uso' do espaço.

A artista explica que o trabalho foi formulado primeiramente em configuração reduzida, tal qual outros trabalhos de seu processo, que tiveram suas dimensões ampliadas quando confrontados com espaços expositivos. A necessidade de responder à escala arquitetônica levaram a elaboração da versão seguinte com duas salas, construídas especificamente para o trabalho, aparentemente brancas mas apresentando a um olhar aproximado a superfície de todas as paredes e chão revestidos de material adesivo contendo resíduos de poeira.

Esta dimensão ampliada do trabalho (de um canto para uma sala) permitiu lidar com a presença dos visitantes no espaço, que interferem na obra, ainda que mediante sua participação em certa medida involuntária: vestígios semelhantes à sujeira sob o plástico da sala são trazidos pelo público que percorre o espaço. A intencional relação do espectador com o trabalho é explorada pela artista em outros trabalhos, nos quais a fragilidade dos materiais/arranjos implica a tomada de consciência da própria presença, numa relação de cuidado e uso, ora como risco de desintegração, ora como ativador da formação ou visibilidade do trabalho. Trata-se de uma demanda por concentração considerando a visibilidade tênue, a fragilidade material e a participação do espectador, de forma prevista ou calculada, embora não explícita ou diretamente conduzida<sup>194</sup>.

192 Cada módulo se constitui a partir de 12 placas, assumindo a dimensão de 260 x 260 x 260 cm. As instruções de apresentação compreendem um simples plano de montagem dos módulos, aparentemente idênticos. Arquivo do MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, 13 fev. 2014.

193 Rivane Neuenschwander em entrevista a autora, via skype, 4 fev. 2015.

194 Diferentemente de um *playground*, a sala se transforma com e na presença do observador, como resultado de sua presença Mats Stjernstedt, "Tocado por sua presença" in *Rivane Neuenschwander* (São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, Londres: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000). Ver reflexão sobre a ressonância



Esta peça insere-se na investigação da artista, caracterizada neste período por composições geométricas discretas e extremamente minuciosas a partir de materiais domésticos e orgânicos, incluindo para além da poeira e restos de alimentos, também temperos, formigas, sabão, água, vestígios de lesmas, papéis perfurados com incenso, tendo recorrentemente cola e fita adesiva para concentrar e conferir circunstancial coesão.

Adriano Pedrosa comenta a relação de “forte contra-referência” com a estética minimalista em “O trabalho dos dias”, através da impregnação da grade geométrica com materiais orgânicos e desprezados. Ao mesmo tempo em que reúne características como “repetição, geometria modulada, uso de materiais industriais, do branco, da ocupação do espaço e diálogo com arquitetura”<sup>195</sup>, o trabalho rompe com a assepsia a partir da observação e agregação da sujeiras recalçadas, provenientes do espaço doméstico.

Ainda que comumente abordado pelo viés de um minimalismo<sup>196</sup> paradoxalmente *orgânico*, o trabalho de Neuenschwander assimila o legado da produção neoconcreta que problematiza a forma e organização geométrica moderna. Herkenhoff particularmente destaca “a modéstia, o preciso esforço e o despojamento” de sua obra como afastamento da “economia bancária acumulativa do minimalismo”<sup>197</sup>. A reivindicação deste “eixo brasileiro” marca uma posição política do autor, contestando a exclusividade das filiações da produção hegemônica na abordagem de artistas provenientes de contextos ditos “periféricos”.

Adriano Pedrosa confere um papel importante para a operação de sobreposição de poeiras que a exposição engendra, observando os rastros do cotidiano da artista e o dos visitantes: “Se podemos pisar também sobre os quadrados transparentes e adesivos de Rivane, aqui a grade minimalista etérea e autônoma, descolada e destacada do dia-a-dia, encontra-se suja, contaminada por marcas do corpo e da vida”<sup>198</sup>.

Esta sobreposição e passagem não implica contato direto ou ‘mistura’ entre as poeiras como imprecisa ou equivocadamente pode ser compreendido<sup>199</sup>, pois a superfície plástica intermedia a acumulação de poeira dos visitantes, impedindo tanto a dispersão da poeira trazida pela artista quanto a fixação da poeira trazida pelo visitante. Sob o plástico encontra-se a poeira proveniente do espaço privado da casa, deslocado e fixado no espaço institucional. Sobre o plástico, a poeira do próprio espaço expositivo, circunstancial e involuntariamente deposita-

---

dos espectadores na obra, como cuidado ou destruição, “integrados em seu cálculo”. Lisette Lagnado, “A troca e o troco” in *Rivane Neuenschwander Ici là-bas aqui acolá* (São Paulo: Galeria Camargo, 2005).

195 Pedrosa, “Rivane”.

196 “O trabalho dos dias” integrou “*No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*”, curadoria de Gerardo Mosquera, integrante do projeto “*Versiones del Sur*”, dedicado a arte latino-americana. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000).

197 Paulo Herkenhoff, “Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras” in *Um dia como outro qualquer* Rivane Neuenschwander et al. (Nova Iorque: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010), 58-60.

198 Pedrosa, “Rivane”.

199 A recorrência de descrições oblíquas e incompletas que insinuam mistura ou agregação de poeira é precisada por entrevistas da autora com a artista e conservadora do MAM-SP, confirmando que a sujeira permanece intocada sob o adesivo plastificado, coletada previamente.



65. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias", detalhe

da na obra pelos visitantes.

A relação entre as esferas pública e privada complexifica-se com a presença e intervenção do espectador. Rosa Martinez comenta que transitar e arrastar para dentro do trabalho a sujeira da própria exposição "não se limita a transladar o doméstico ao espaço institucional da cultura, mas provoca interferências e conexões entre os dois contextos ao colocar em evidência a trama escura que une o público e o privado, o social e o íntimo"<sup>200</sup>. Para a autora, aliar a geometria e a sujeira proveniente do campo doméstico com "os itinerários ao acaso e os desperdícios dos espectadores de um grande acontecimento cultural", permite "juntar fragmentos" e sobrepor "estratos e sedimentos de presenças", assim como refletir sobre as interferências e interações entre pessoal e político.

Diferentemente desta versão, na peça pertencente ao MAM-SP não há interação com o público, dada a escala do trabalho, prescindindo de intencional sobreposição entre a poeira fixada sob o plástico e os resíduos trazidos pelos visitantes ou acumulados durante o período de exposição. Cristiane Gonçalves, Coordenadora de Acervo do MAM-SP, observa que o trabalho está estabilizado mediante a plastificação, que interrompe o processo de agregação de poeira ocorrido anteriormente à sua apresentação, localizando a complexidade do processo no contexto de ateliê, antecedendo a exposição e entrada na coleção: "é como se a artista tivesse cristalizado o trabalho para o museu"<sup>201</sup>. A conservadora acrescenta que, uma vez que o trabalho tem sua superfície plastificada, pode ser, inclusive, higienizado como outras obras.

<sup>200</sup> Martinez, "O trabalho dos dias", 2.

<sup>201</sup> As placas adesivadas não são descartadas, mas conservadas, sem prever reposição ou produção do museu. Cristiane Gonçalves em entrevista a autora, São Paulo, 13 fev. 2014.



66. Rivane Neuenschwander, "Andando em círculos"

Considerando que o adesivo não 'pega' a poeira involuntariamente, trata-se de um instrumento processual da artista para apreender e fixar a poeira, aproximando-se do chão, "amando cada fresta"<sup>202</sup>. O processo de coleta ativa e o "tempo da cola"<sup>203</sup> como conexão entre fragmentos dispersos que a artista mobiliza expõem a temporalidade da impregnação das superfícies.

O uso do adesivo e da agregação involuntária da sujeira é especialmente explorado em outra obra da artista, intitulada "Andando em círculos", 2000, que consiste em círculos de material adesivo transparente aplicado no chão do espaço de exposição. Neste trabalho, as partículas de sujeira aderidas nos sapatos das pessoas são apreendidos pela/na linha adesiva circular. Além de tornar visível a presença e os deslocamentos das pessoas, o trabalho explora um estado de visibilidade crescente e diretamente proporcional ao uso do espaço. A sujeira não 'estraga' o trabalho nem deve ser evitada mas, ao contrário, os resíduos que os espectadores trazem nos sapatos acionam o trabalho, de forma silenciosa e não impositiva. Trata-se de uma ação que "integra o cálculo" da artista, não como dado a ser contornado, mas como desestabilização da noção habitual de produtividade, conservação e desperdício.

"O trabalho dos dias" encontra expressiva visibilidade na coleção do MAM-SP. No mesmo ano em que é adquirido, é apresentado na mostra "Fim de milênio", 2000 e integra as duas exposições de grande escala do acervo, "MAM na Oca", 2006 e "MAM 60", 2008, além de

202 "Varrer, varrer, varrer, um chão pra não enlouquecer, um piso pra ensaboar, conhecer cada fresta, amar cada fresta". Rivane Neuenschwander, Lisette Lagnado, "Atos de fala" in *Rivane Neuenschwander* (São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, Londres: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000), 12.

203 "O tempo dela é o tempo da cola e da maizena, daquilo que conecta o aparentemente desconectado. Derrama-se o dia num grande pote de cola e os acontecimentos mínimos que compõem a trivialidade cotidiana vão-se grudando uns aos outros. Camadas e camadas do que é irrisório e adjacente vão se acumulando na superfície da dureza", Cao Guimarães, "0:00/24:00" in *5th International Istanbul biennial – Leonilson, Flávia Ribeiro, Rivane Neuenschwander* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997).

67. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias",  
vista de exposição



"Dez Anos Núcleo Contemporâneo", 2010, comemorativa do programa que viabilizou sua aquisição.

As placas modulares contendo poeira produzidas pela artista e adquiridas pelo museu são materialmente conservadas no museu, demandando a montagem dos módulos no espaço de exposição, conforme um simplificado desenho técnico<sup>204</sup>.

Oposta à condição 'estável' de conservação/apresentação do trabalho na coleção do MAM-SP, outra versão de "O trabalho dos dias", foi desenvolvida pela artista e integra a coleção do MoMA. Neste caso, compreende um conjunto de instruções, incluindo fotos e descrição detalhada, visando a coleta da poeira pelos profissionais do museu e sua fixação em espaço especificamente construído para cada exposição, posteriormente descartado<sup>205</sup>.

A artista confessa-se reticente sobre este processo de aquisição, destacando a importância de aspectos conceituais/operatórios muito sutis, escolhas sensíveis e a dificuldade de especificá-los. Neuenschwander explica que a obtenção da poeira deve ser feita numa mesma área, de uso domiciliar, capturando toda a sujeira do chão de um determinado espaço: toda a área de uma cozinha, por exemplo. Deve-se seguir uma ordem ortogonal, por sua, mantendo coincidente a disposição de captura e exposição dos plásticos adesivos, a fim de respeitar a continuidade pictórica da sujeira, num rebatimento preciso entre o chão de onde foi obtida e a parede expositiva onde é apresentado. Este procedimento permite manter a conexão entre as tipologias de poeira de cada espaço de proveniência como atesta a profusão de restos de alimentos em uma cozinha, de pêlos e peles de uma casa de banho, de fragmentos de tecido de um dormitório.

A atenção aos farelos que formam "mosaicos de poeira" nos ladrilhos da cozinha<sup>206</sup> que impulsiona e estrutura seu processo de trabalho é deslocada não apenas para o espaço de visibilidade do museu, mas para o próprio processo de produção do trabalho, neste caso

204 Arquivo MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, fev. 2014.

205 Rivane Neuenschwander, "O Trabalho dos Dias (The Museum of Modern Art)"; "Rivane Neuenschwander Work of Days Installation Instructions"; "Work of Days room options". Arquivos da artista, enviado por seu assistente Marco Antonio Mota, através de mensagem de email, 11 fev. 2015.

206 Guimarães, "0:00/24:00".





68. Rivane Neuenschwander, "Lugar comum"

delegado aos profissionais do MoMA.

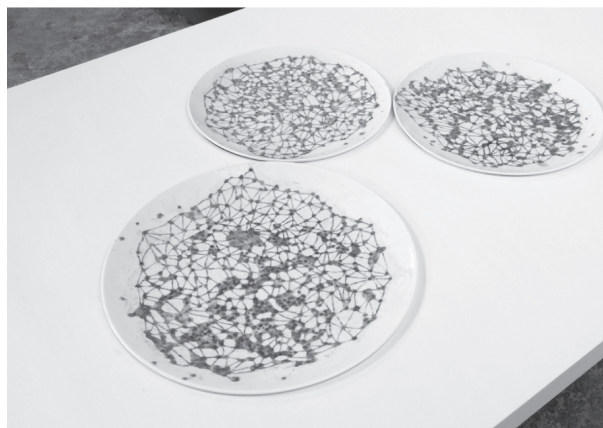
Diferentemente da peça integrante do MAM-SP, em que a exposição não condiciona a duração do trabalho nem implica uma nova produção e "O trabalho dos dias" assume uma presença material 'estável' na coleção do museu e envolve operações de conservação e montagem/instalação dos módulos para cada apresentação, outros trabalhos da artista, como "Andando em círculos" e "Lugar-comum" compreendem instalações com materiais precários produzidos/instalados de acordo com instruções da artista. A aplicação da cola em forma circular e a área de talco varrido no chão envolvem processos que antecedem à exposição, especificamente realizados para cada apresentação e processos atrelados à duração da exposição, relacionados à adesão das sujeiras ao adesivo e potencial dispersão do pó. Deste modo, estes trabalhos assumem um caráter efêmero, passível de transformações durante a exposição e, ao mesmo tempo, potencialmente repetíveis.

Esta característica entretanto não compreende uma 'regra' constante na produção da artista, que recorre a diferentes procedimentos e estatutos de conservação e apresentação das obras em consonância com as características conceituais, processuais e materiais de cada proposta. Trabalhos como "Firmamento" ou "Paisagem suspensa", por exemplo, são constituídos por materiais perecíveis que 'enfrentam' a fragilidade de outro modo. Restos de tomate em um prato de porcelana ou cascas de alho esvaziadas e suspensas revelam um processo minucioso e delicado (a temporalidade e manualidade do trabalho de ateliê, a precisão e escolhas formais da artista) e requisitam complexa conservação. Nestes trabalhos, como na versão de "O trabalho dos dias" que integra a coleção do MAM-SP, a dimensão processual integra a produção da artista, antecedendo sua exposição.

Em trabalhos como "Espinha-de-peixe", além dos materiais efêmeros e frágeis, a proposta desafia o deslocamento para outros lugares, uma vez que se articula em 'resposta' a uma situação arquitetônica particular, pelas singularidades da inserção de pó de mármore no espaço entre madeiras do assoalho.

Por sua vez, o trabalho "Chove chuva" ou a versão "Sistemáticos", apresentada em "mal-entendidos", 2014, exposição individual da artista no MAM-SP, acionam a noção de cuidado





69. Rivane Neuenschwander, "Firmamento"

de modo conceitual e operacional, convocando a manutenção constante da peça por um funcionário do museu. O trabalho "requer o zelo de um vigilante", a responsabilidade de um gesto, a execução de uma tarefa que não apenas protege ou conserva o trabalho, mas o integra<sup>207</sup>. Ao protagonizar a ação de diariamente, em intervalos de tempo regulares, (re) colocar água em baldes suspensos, mediante instruções da artista, o trabalho não adere de modo fixo a um único contexto mas, ao mesmo tempo, assimila suas circunstâncias expositivas, permitindo abordagens e interpretações próprias de cada situação. A primeira montagem, no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, sublinha a relação estabelecida com o contexto, um cassino projetado por Niemeyer, posteriormente utilizado como sede do museu. O "concerto para goteiras" ou "concerto para arquitetura"<sup>208</sup>, neste caso, endereça-se à arquitetura moderna brasileira e ao panorama museológico no país, configurando-se como "um trabalho de crítica institucional que comenta a precariedade do lugar social dos museus na vida simbólica do Brasil".

"O trabalho dos dias" que integra o acervo do MAM-SP não consiste em uma instrução ou dispositivo de captura ou aderência da poeira (como "Andando em círculos" ou como a versão do trabalho do MoMA), mas consiste na construção de um canto, a partir de estrutura modular que concentra um prévio processo de apreensão da poeira. A proximidade temporal de institucionalização e produção, como foi a aquisição do MAM-SP, sinaliza a receptividade a dimensão processual do trabalho (vide escala, data e vinculação a outra versão) e, por outro, guarda a indeterminação quanto aos desdobramentos e experimentações futuras da pesquisa, tendo a versão adquirida pelo MoMA tirado partido da investigação de questões ligadas a participação e permanência no percurso da artista.

207 A noção de trabalho a partir da participação do outro é tomada como dispêndio ou doação, política da amizade que visa minar a hegemonia da relação comercial. Lagnado, "A troca e o troco". A discussão envolve também a prática de ateliê como mais-valia e a complexa apropriação do capital simbólico extraído da posição social do outro. Herkenhoff, "Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras", 64.

208 O autor considera as goteiras como "o terror da moderna arquitetura do Brasil", destacando que "por todo o país, a água de chuva pinga em palácios e prédios públicos, museus igrejas, quarteis, teatros, residências privadas, até em sede de escolas de arquitetura. A sensualidade da arquitetura do Rio de Janeiro de Oscar Niemeyer ou Affonso Eduardo Reidy, as fantasias futuristas de Sérgio Bernardes, o brutalismo em São Paulo de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha ou o tropicalismo de Lina Bo Bardi confiaram na eficiência da engenharia do concreto armado. Todos projetaram edifícios que um dia precisariam de baldes contra goteiras". Herkenhoff, "Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras", 80.

Sem a declarada intenção de engendrar uma relação processual na exposição, com potenciais contágios, o museu se encarrega de conservar e apresentar as placas cuja forma material é relativamente estável. Ao ingressar na coleção do museu, cabe ao MAM-SP conservá-la sob o plástico, capturada e sem contato com a poeira do museu, do público, do mundo. Sem a abertura à contingência e imprevisibilidade que pautam outras propostas da artista citadas, o trabalho não envolve ‘novos’ desafios mas reitera o museu como lugar de conservação.

No entanto, como “coisas de poeira, são coisas impuras”<sup>209</sup>, conservar placas empoeiradas engendra também questões e ressonâncias no espaço institucional. Se a permanência e sobrevida de objetos de fatura industrial ou constituição orgânica mobiliza intensa discussão da área de conservação de arte contemporânea<sup>210</sup>, o que implica conservar poeira num museu frente às condições de conservação disponíveis e o papel de cada museu em cada contexto? O que significa conservar e cuidar da poeira?

Aos restos capturados do chão por Neuenschwander encontra ressonância a remota tradição de expor e respeitar a desordem das sobras de uma refeição a partir de mosaico romano do gênero “quarto não-varrido”, recorrente em pavimentos no qual se representava restos de comida no chão, incluindo ossos de frango com conchas marinhas, espinhas de peixe com moluscos, cabeça de galo com pedaços de lagosta, cascas de maçãs com ouriços e lulas, conchas de caracóis com morangos e cerejas, cachos de uva com carapaças de noz, restos de limão com folhas de alface, ratinho entre os motivos representados<sup>211</sup>.

Entretanto, diferentemente da superfície polida dos mosaicos que representam os restos das refeições e contrário à mediação “higienizadora” ou “neutralizante” da fotografia, vitrine ou moldura<sup>212</sup>, o trabalho de Neuenschwander faz a poeira comparecer ao museu. Esta presença material da sujeira e solicitação para lidar com seus processos, pode ser aproximada da investigação pictórica com a poeira no “Grande Vidro”, de Duchamp, tendo suas notas processuais atentado para a obtenção de diferentes tonalidades consonante com os variados períodos de tempo para o acúmulo de poeira<sup>213</sup>: “criar a poeira sobre os vidros, poeira de quatro meses, seis meses, que se fixa depois hermeticamente = transparência / diferenças – procurar / para as peneiras no vidro, deixar cair a poeira sobre essa parte, poeira de três ou

---

209 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 50.

210 Sobre o tema, ver: Martha Buskirk, *The contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, London: MIT Press, 2005); Tatja Scholte e Glenn Wharton, ed. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks* (Amsterdam: University Press, 2011); Dionne Sillé e IJsbrand Hummelen ed., *Modern Art: Who Cares?* (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999).

211 Refere-se ao mosaico formado por pedaços minúsculos de massa de vidro e mármore, com cerca de 4m<sup>2</sup>, descoberto em 1833 em Roma. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta* (Lisboa, KKYM+EAUM, 2013), 52.

212 Herkenhoff, “Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras”, 88.

213 Os procedimentos de fixação de poeira, projeção de sombras, moldagem, operação de corte e seleção do ready-made como formas indiciais, recusando o mimetismo e a manualidade, tradicionalmente atribuídos à pintura é abordado por Rosalind Krauss, *O Fotográfico* (Barcelona: Macula, 1990); Problematisando a abordagem focada exclusivamente no repúdio às formas manuais, Didi-Huberman aponta as práticas meticulosamente realizadas pelo artista (moldagens, raspagens) que dialetizam esta interpretação. Georges Didi-Huberman, *L’Empreinte* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997).

70. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias", instrução de montagem (captura da poeira)



quatro meses e limpar bem em torno, de forma que essa poeira seja um tipo de cor<sup>214</sup>.

Como o verniz que fixa minuciosamente a poeira no trabalho de Duchamp, o plástico adesivo em "O trabalho dos dias" viabiliza a fixação e a rotação da superfície 'empoeirada' na posição vertical, impedindo a dispersão da poeira, cristalizando o tempo e trabalho de acumulação.

No processo entrópico que a caracteriza, a poeira desafia o museu. Como uma espécie de "obsessão residual", atravessa as práticas de conservação, pressionada entre assepsia esterilizante e dedicado cuidado. Na sua condição lacunar, proliferante e fragmentária, a poeira pode ser tomada como insustentabilidade de programas ordenatórios na sua resistência à coesão e apreensão<sup>215</sup>. Imagem dialética, segundo Didi-Huberman, com sua carga de indeterminação, a poeira possui um caráter dispersivo e, paradoxalmente, assume uma espécie de sedimentação, na lentidão de seus depósitos, demandando ser pensada a partir de bifurcações interpretativas: apelo metafísico e viés materialista<sup>216</sup>.

E como colecionar a poeira? Recolher, como memória afetiva de despedida, o pó da sala<sup>217</sup>? Ou, como Robert Filliou, em "Poussière de poussière", 1977, conter a poeira das obras de arte de Duchamp, da Vinci, Franz Hals, Paul Klee, nos museus em pequenas caixas, incluindo os panos de limpeza utilizados e fotografias que comprovam (não sem ironia) a ação do artista e a autenticidade da poeira recolhida?<sup>218</sup>

Dada a importância que os comentários críticos atribuem à interferência do espectador em "O trabalho dos dias", na desestabilização da grade geométrica, deslocamento do doméstico para o espaço institucional e atenção à "porosidade" entre espaços supostamente separados<sup>219</sup>, como pensar a estabilidade da versão que ingressa na coleção do MAM-SP?

Da impossibilidade de uso que tem lugar privilegiado no museu, patente na interdição do

214 Duchamp citado em Didi-Huberman, 293.

215 Georges Bataille, "Poussière" *Documents* v. 5 (1929): 378.

216 Didi-Huberman em estudo sobre o trabalho de Cláudio Parmiggiani, afirma que poeira, base intuitiva à teoria atomista, torna impensável a pureza, estabilidade e solidez com que concebemos o mundo, atestando a sua constituição instável, heterogênea e fragmentada. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*.

217 Relato de Neuenschwander a Maria Hirzman, "Rivane Neuenschwander expõe sua arte econômica. *O Estado de SP*, 06 nov 2000.

218 Didi-Huberman, *L'Empreinte*, 77, 294.

219 Anjos, "Olhar a poeira" in *Rivane Neuenschwander* (Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003).

pequeno canto do MAM-SP, prescindindo de potencial ‘contaminação’ ou sobreposição da sujeira do espaço institucional e do público no trabalho, pode-se deslocar ligeiramente a atenção da participação do público para uma possível e igualmente calculada participação do museu? Conferindo nuances ao desejo de pureza, ordenação e estabilidade protagonizado pelo museu, imobilizando processos, desencorajando formas dissonantes de participação e instituindo determinados modos de ver, a entrada de “O trabalho dos dias” na coleção interpela o MAM-SP a responder aos processos entrópicos na conservação de um objeto empoeirado.

Tentando “desclassificar” o lugar de coisa, enquanto “tarefa” atribuída ao informe por Bataille<sup>220</sup>, a poeira *fora* do trabalho mobiliza o trabalho no processo artístico e, paradoxalmente, é alvo de combate no contexto do museu. Esta poeira que aciona o trabalho do artista, tentando apreendê-la, também aciona o trabalho dos conservadores. Este processo de conservação, embora subterrâneo, situado *fora* da obra, integra a reflexão tanto quanto a poeira fixada sob o plástico (ou a que se deixa acumular na outra versão do trabalho). Encarregados e desafiados a limpar, afastar as pessoas, interditar o uso, controlar o ambiente, a relação com a poeira não é apenas paradigmática do um papel proibitivo e conservador, mas faz do museu protagonista de um trabalho dos dias. Um trabalho diário, de duração indeterminável, que envolve acepções de atividade e obra, manutenção e responsabilidade. Considerando a relação entre poder, fragilidade e responsabilidade<sup>221</sup>, atenta-se para a dimensão de cuidado e manutenção que pauta a conservação do trabalho na obra, na atividade que a engendra ou dela se propulsiona<sup>222</sup>.

A entrada da peça na coleção não implica apenas o deslocamento de um objeto de arte e ingresso deste no quadro físico e interpretativo do acervo, mas desdobra a relação processual com a poeira no espaço doméstico para o contexto museal, pois o trabalho implica também o esforço (por mais invisível ou simples que se postule) dos conservadores, empenhados ‘contra’ a poeira que insistentemente se deposita sobre tudo, seja em exposição ou reserva técnica, numa reflexão que visa desnaturalizar o papel do museu, as condições de exibição e de conservação de cada obra. As práticas do museu e seus conceitos não constituem fundos ou molduras neutras, dada a falência da noção de autonomia, mas implicam a dupla repercussão do *topos* da coleção (enquanto lugar e discurso) na obra e desta na coleção, na potencial ambiguidade entre os esforços mobilizados contra a poeira “fora” do trabalho para

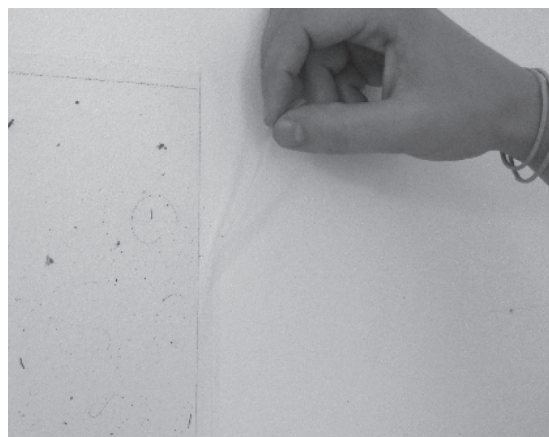
---

220 Georges Bataille, “Informe”, *Documents* v.1 n.7 (dez. 1929): 382. *Gallica Bibliothèque Nationale de France* acesso 16 mai. 2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image>

221 “Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade” Paul Ricoeur citado por Lagnado, “A troca e o troco”. Na reflexão da autora sobre a responsabilidade das pessoas no trabalho de Neuenschwander, inclui-se a afirmação da artista de que “a vida faz parte. Essa é a medida do trabalho”, diante da postura descuidada dos visitantes de sua exposição.

222 Sobre manutenção e relação entre trabalho artístico e doméstico, ver: Mierle Laderman Ukeles, “Manifesto for maintenance art 1969! Proposal for an exhibition “Care”” in *Institucional critique. An anthology of artist’s writings* Alexander Alberro et al. org. (Cambridge MA: The Mit Press, 2009); Helen Molesworth “Cleaning up in the 1970’s: The work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles” in *Rewriting conceptual art* Michael Newman et al. ed. (London: Reaktion Books, 1999).

71. Rivane Neuenschwander, "O trabalho dos dias", instrução de montagem (aplicação do adesivo)



que a sujeira “dentro” do trabalho se conserve, paradoxalmente, estável, limpa.

“O trabalho dos dias”, nesta versão específica da coleção do MAM-SP, assimila não apenas o papel normativo do museu mas, dialeticamente, demanda do museu a postura da mais vigilante e dedicada ‘mulher a dias’. Na instabilidade e insistência da poeira, o trabalho, não sem potenciais contradições, marca o museu como lugar de estratificação de processos (e tentativa de conservação dos objetos, de primazia visual, pautada na ordem e pureza que restringe o uso e a aproximação tátil) e, contraditoriamente, toma o museu como lugar do frágil<sup>223</sup>, imbuído da tarefa de preservar o que de outro modo se perderia. Em constante e irresoluta dialética, imerso em matizes sutis e cambiantes, o museu cristaliza um processo e desencadeia outros processos, tendo a poeira a ser conservada e a ser combatida como sinalização da instabilidade e permeabilidade das demarcações.

Sutilmente, o trabalho pontua que a tarefa ‘tradicional’ de conservar o efêmero não envolve apenas convenção e repetição, mas desafio ao informe sustentado pelo trabalho (criticado ou naturalizado) de cuidado, na disputa e tensão do que ‘deve’ ser conservado. Conservar poeira não apenas ‘contraria’ sua proliferação instável, mas também desestabiliza a narrativa convencional do que é instituído. Incumbência “lícita e vã” como os procedimentos que ancoram o trabalho, na problematização entre produção e dispêndio<sup>224</sup>.

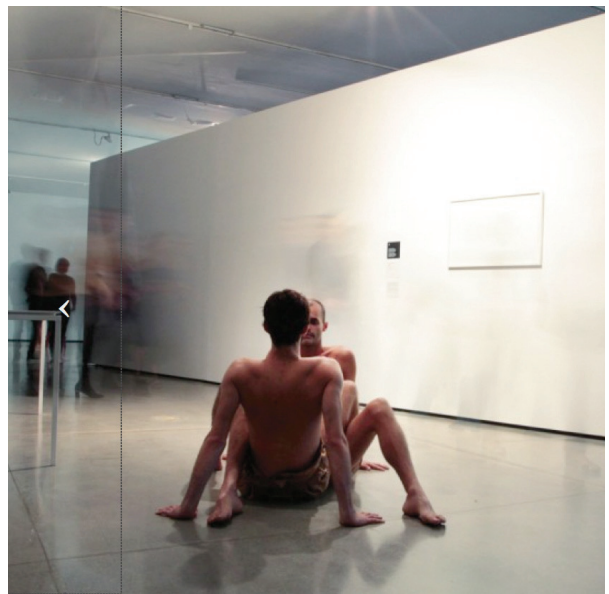
223 Harald Szeemann, “Identity-kit” in *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* ed. Maria Bolaños (Gijón: Trea, 2002), 375.

224 “Qualquer incumbência: qualquer uma, fazer fila, furar papel, catar parasitos, catar um sentido pra eles, dobrar a paisagem, deslocar montanhas, toda ordem doravante é lícita, tão vã quanto a distinção entre produção e dispêndio”. Neuenschwander, Lagnado, “Atos de fala”.



**“Homem=carne / mulher=carne” e “Palhaço com buzina reta - monte de irônicos”**

obras de Laura Lima



72. Laura Lima, "Bala"  
73. Laura Lima, "Quadris"



74. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição, 24a Bienal de São Paulo, 1998

*Dois homens estão presos pelos quadris. Eles se movimentam por todo o espaço dado por tempo longo e indeterminado*<sup>225</sup>.

*Um homem, que está nu, permanece sentado. Ele teve sua boca aberta por um instrumento. Uma bala é posta sobre sua língua. Ele permanecerá sentado até que a bala se desvaneça*<sup>226</sup>.

A descrição acima refere-se a dois trabalhos da artista Laura Lima integrantes da coleção do MAM-SP<sup>227</sup>, constituídos pela construção de uma situação mediante “aparatos” utilizados por indivíduos (*homem=carne*) no desempenho de uma determinada tarefa. A aquisição das obras pelo MAM-SP compreendeu a transferência de um conjunto de objetos e instruções, que reserva ao museu o direito e a responsabilidade de produção do trabalho para cada exposição, destacando que a obra não circunscreve-se aos objetos e aos corpos humanos que protagonizam as ações.

“Quadris” envolve uma “armadura de tecido”<sup>228</sup>, aparato especificamente desenhado pela artista que veste simultaneamente os dois homens=carne, conectando-os e dificultando seus movimentos: com as mãos e os pés no chão, as cabeças voltadas um para o outro, os dois homens se esforçam para “andar” no espaço de exposição.

Opondo-se a mobilidade de “Quadris”, a obra “Bala”<sup>229</sup> explora a imobilidade de uma única *pessoa=carne* que, em uma cadeira, tem um instrumento metálico intencionalmente desconfortável na boca<sup>230</sup>. Este aparato mantém a boca aberta e a tarefa consiste na espera de que o doce se desfaça sobre a língua, coincidindo a duração do trabalho com o processo de dissolução<sup>231</sup>.

Estruturados a partir da ‘carnalidade’ e relação estabelecida entre indivíduos, aparatos, tarefas e espaços, os trabalhos envolvem um acontecimento cuidadosamente formulado pela

225 Laura Lima, *À ou ao responsável por “Quadris”*. Arquivo do MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, 13 fev. 2014.

226 Laura Lima, *À ou ao responsável por “Bala”*. Ibid.

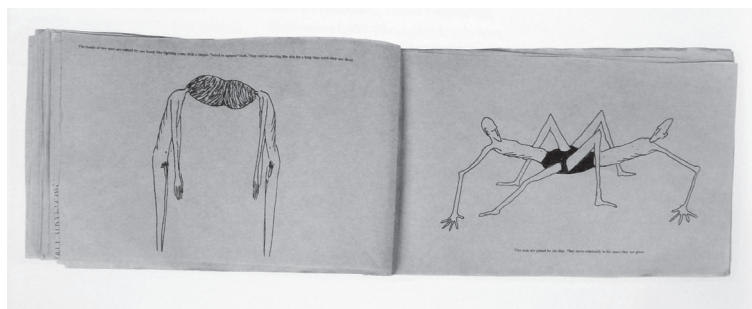
227 O MAM-SP possui outras obras da artista como “Cabeça de pássaro”, 2001, e “Seu nome como título”, 2010, que, embora expostas como objetos intocáveis, referenciam dispositivos de uso corporal, consonante com pesquisa da artista.

228 Lima, Arquivo do MAM-SP.

229 No Brasil, o termo designa o que em Portugal chama-se rebuçado.

230 Espécie de aparelho odontológico, concebido primeiramente com forma cônica. Laura Lima, *homem=carne / mulher=carne* (Rio de Janeiro, edição do autor, s.d.).

231 “Necessita-se nela de uma *pessoa=carne* que deve sentar a uma cadeira. O único aparato necessário é o abridor de boca, por isso as roupas são dispensadas e a cadeira serve para descansar o corpo enquanto a bala é chupada. (...) Pede-se a *pessoa=carne* que permaneça calmo enquanto a bala se desvanece e a qualquer problema fisiológico, a obra se interrompe”. Lima, Arquivo do MAM-SP. Relatos referem a duração de cerca de 30 minutos para a bala se desmanchar e a registros de realização da ação por pessoas vestidas.



75. Laura Lima, "homem=carne", desenho

artista. Esta situação/imagem pauta-se em uma "frustração de base"<sup>232</sup>, a partir da dimensão repetitiva e despojamento de um propósito claro das tarefas, eminentemente improdutivas e de duração indefinida, condicionam a duração, destacando o caráter extenuante da própria atividade<sup>233</sup>.

No texto projetual de "Quadris", a artista acrescenta que os dois homens "se movimentam por qualquer espaço até se exaurirem", mencionando a demanda por *peessoas=carne* de "razoável constituição física pois para tal requer-se resistência" e condicionando o encerramento da ação pelo próprio cansaço físico: "dá-se seu fim ao encontrar a fadiga de tais corpos a realização do movimento de andada"<sup>234</sup>.

As peças envolvem um conjunto de conceitos e modos de operar singulares, articulando um repertório ou vocabulário de definições próprias, como a reiterada designação de 'pessoa=carne' (as pessoas como matéria, dispostas como objetos, imagens ou naturezas-mortas), que repercute operacional e conceitualmente, num esforço por 'des-corresponder' às acepções correntes de performer e sujeito, uma vez que a tarefa "molda" a imagem e o corpo é 'utilizado' de forma não-representacional e não-personalizada<sup>235</sup>. A artista sinaliza a complexidade de lidar com a dimensão instável, de mistério e risco de trabalhar e constituir a obra com "coisas vivas" dada a sua inerente e imprecisa medida de (des)controle e (des)obediência<sup>236</sup>.

Os trabalhos desvinculam-se do protagonismo do artista tradicionalmente associado a performance e das formas colaborativas e participativas da produção recente, uma vez que pautam-se em instruções, avessas a uma estrutura narrativa e com diferentes implicações temporais.

232 Lisette Lagnado, "Laura Lima" in *Laura Lima's Project Room*, FERIA de Arte ARCO, Madri (São Paulo, Casa Triângulo, 2000).

233 Alguns performers contratados apresentam dificuldade em se tornar 'pessoa carne' e só se tornam 'menos teatralizados' quando 'vencidos' pela tarefa repetitiva. Laura Lima citada por Yiftah Peled, "Performance na contemporaneidade" *ARS* v. 10, n. 19 (2012) acesso 11 nov. 2014 doi: 10.1590/S1678-53202012000100005.

234 Prevê-se a realização de pausas entre as andadas. Lima, Arquivo MAM-SP.

235 Laura Lima em entrevista a Ronald Duarte, Inês de Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha, "Eu nunca ensaio" *Arte & Ensaios* n.21 (dez 2010): 15.

236 "Eu sou aquela que manipula os performers (num sentido tradicional) e eles se tornam objetos. O meu corpo, se você preferir, o corpo do artista, não está presente. O corpo que você vê é um corpo que eu posso controlar". Laura Lima, "Cut Piece" correspondência a Jens Hoffmann "A little bit of history repeated", in *Hay en Português?* n.2 (2012).



A fórmula “homem = carne / mulher = carne” presente no título e descrição do trabalho, compreende além das duas peças da coleção do MAM-SP um grupo de trabalhos concebidos na segunda metade dos anos 90, cuja realização estende-se em processo nas décadas seguintes, incluindo propostas (ainda) não-realizadas e trabalhos referenciais na trajetória da artista como “Marra (ou capuzes)”, apresentado no Panorama da Arte Brasileira, 2001; “Dopada” e “Baixo”<sup>237</sup>. “Quadris” foi apresentado na 24ª Bienal de São Paulo, 1998, integrante do segmento “Um e o Outro”, curadoria de Adriano Pedrosa, que abordou a alteridade na produção de artistas brasileiros contemporâneos. Diferentemente do que se supõe aos objetos de arte, o trabalho não se encontrava estático, no lugar física e contextualmente estabelecido pela curadoria mas os dois corpos que constituíam a obra, encaixados entre si e no aparato de tecido, deslocavam-se pela exposição, atravessando os espaços e estabelecendo relações imprevistas com as outras obras, espectadores e arquitetura. Sem um percurso ou trajeto pré-definido, o trabalho assume velocidade e duração circunstanciais, decorrentes da resistência física dos participantes, da dinâmica criada entre os dois, das condições espaciais e do fluxo de público.

A entrada de “Quadris” e “Bala” na coleção do MAM-SP em 2000, através do Núcleo Contemporâneo, foi realizada mediante um conjunto de orientações, acompanhado pelos aparatos. Diferente de um documento contratual de formato burocrático, embora com similares restrições de acesso, a artista forneceu uma comprida folha enrolada, com desenhos e notas manuscritas “endereço à ou ao responsável pela obra”<sup>238</sup>. Neste documento, a artista descreve o trabalho e circunscreve sua constituição na imagem tal como deve ser construída, conferindo o estatuto meramente informacional para os registros fotográficos ou videográficos e proibindo a exposição do objeto isolado da situação.

Neste conjunto de orientações sobre a construção da obra, uso dos aparatos, escolha da pessoa=carne e forma de desempenhar a ação, desenho e texto são articulados de forma interdependente, ou no intervalo entre ambos, constituindo “um sistema de anotações”, em que os desenhos não falam *per se*, nem textos encerram a descrição de uma ideia<sup>239</sup>. Os desenhos e descrições textuais mobilizam o pensar a obra, incluindo sua concepção e experimentação na esfera do artista (como uma anotação de ateliê<sup>240</sup>), da escrita sobre o trabalho por críticos e curadores e da sua ativação no quadro institucional, onde compõe a base da transmissão e continuidade do trabalho na coleção.

As orientações fornecidas pela artista acerca de “Bala” e “Quadris” apresentam a mesma estrutura, incluindo desenho, notas manuscritas, tópicos abordados, estatuto dos registros

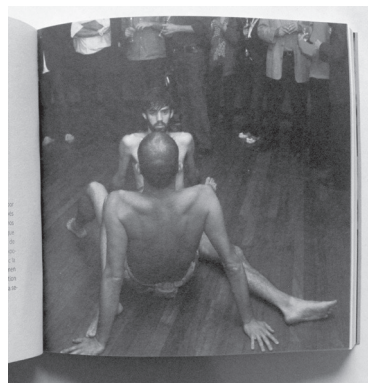
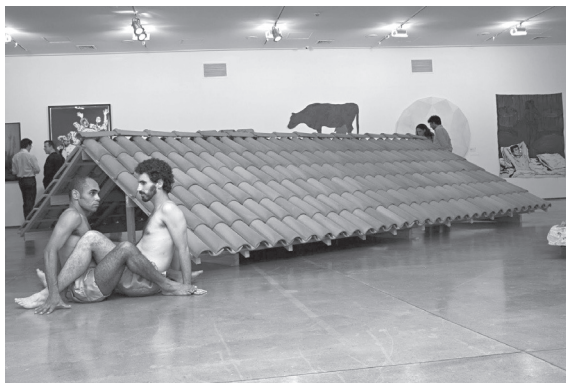
---

237 “Baixo”, 1997-2010, foi exibido na mostra “11 Rooms”, 2011 na Manchester Art Gallery, coletiva que apresentou exclusivamente trabalhos envolvendo uma dimensão performativa, recusando o formato de evento e adotando o formato duracional e espacial de uma exposição.

238 Lima, Arquivo do MAM-SP.

239 “Nestas circunstâncias, organizava as ideias com essas anotações, criava minha própria biblioteca de referências e devires, e o exercício de filosofia era importante para o processo”. Lima, “Eu nunca ensaio”, 9.

240 Vide o conjunto de cerca de 40 anotações que constitui uma espécie de glossário formado por desenhos e notas textuais, datados entre 1994 e 1998. Laura Lima, *homem=carne / mulher=carne*.



76. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição "Dez anos Núcleo Contemporâneo", MAM-SP  
77. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição "Circuitos Cruzados", MAM-SP

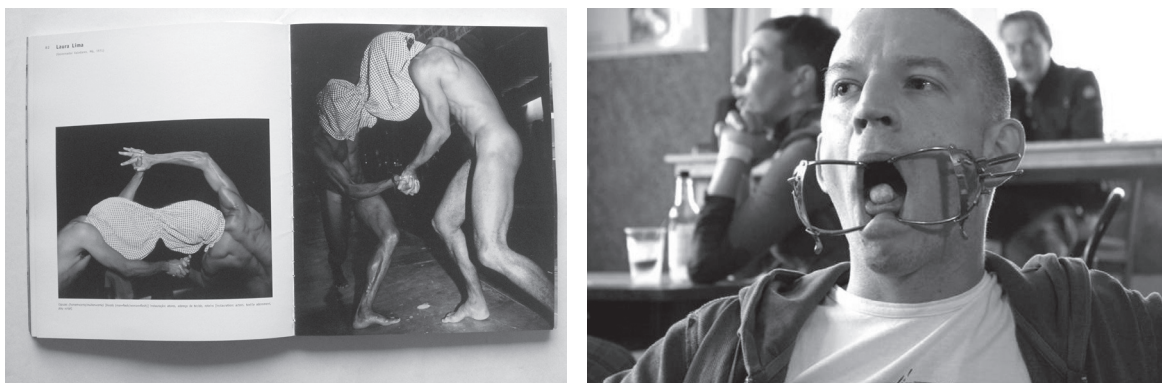
e conduta da instituição na tarefa de encontrar as 'pessoas=carne', cujas especificações são previstas e descritas no *modus operandi*, uma vez que sua participação no processo de preparação dos participantes é insustentável a longo prazo e o ingresso na coleção implica que a toda produção do trabalho seja delegada ao museu. A artista aponta que o "corpo encarregado de encontrar a pessoa=carne" para desempenhar as ações (andar, chupar a bala/rebuçado) "deve procurar meandros menos cômodos à instituição arte. Cômodos aqui chamo de possíveis pessoa=carne que se prestariam mais facilmente como bailarinos, atores, modelos, performers, etc. Evidentemente em muitos casos pessoas dessas facções categóricas também são potenciais pessoa=carne porém visto que uma instituição (corpo) de arte que se incube de fazer acontecer a obra em questão deve, como em um 'sentido' de 'obrigação' optar pelo caminho menos cômodo"<sup>241</sup>. Menos um detalhamento das características físicas, a preocupação reside na busca por um corpo 'menos informado', portanto, com menor aptidão a uma 'boa' performance, supondo mais eficaz o processo de desidentificação<sup>242</sup>.

Na preparação dos intérpretes, a artista relata evitar registros fotográficos ou vídeos de apresentações precedentes, refutando a *imitação* de uma pessoa=carne por outra, concentrando a orientação e a interação com os aparatos e anotação gráfica/verbal/textual da tarefa a ser realizada. Em seu método de trabalho com os participantes, em entrevista intitulada justamente de "nunca ensaio", a artista esclarece que não há espaço para "experimentar" ou "improvisar", destacando ainda a necessidade de pensar, como dado do trabalho, a relação com uma rotina e a (im)previsibilidade dos movimentos e interações: "com a experiência de exposições com pessoas, para algumas obras especificamente, sei que não posso repetir as pessoas de um dia para o outro, porque a obra perde. Se a pessoa cai na rotina para fazer a obra acontecer, perde a intensidade"<sup>243</sup>.

241 A demanda implica participantes provenientes "de mundos diversos que os pessoa=carne encontrados mais facilmente na categoria arte, tais como modelos, atores, bailarinos, performers, etc sem descartar a possibilidade destes pois qualquer homem de qualquer categoria ou classe social é sempre um potencial pessoa=carne". Lima, Arquivo MAM-SP.

242 Gonçalves em entrevista a autora, pontua a maior dificuldade de encontrar participantes na produção do trabalho do palhaço em relação aos demais trabalhos, situação não apenas justificada pela sua vulnerabilidade, desconforto e claustrofobia da máscara ou duração do trabalho continua à exposição, mas incluindo também a condição de não visibilidade do performer.

243 Para "Marra", por exemplo, em que os homens=carne unidos por um aparato na cabeça executam uma espécie de luta, é importante não repetir as pessoas na rerepresentação do trabalho, pois o convívio altera as respostas dos gestos, permitindo antecipar/prever reações e movimentos. "Os dois estão atados pelo topo da cabeça por



78. Laura Lima, "Marra", páginas do catálogo Panorama 2001

79. Laura Lima, "Bala"

O conjunto de instruções notadamente prescinde de fotografias e, segundo Gonçalves, a pedido da artista, não deve ser publicado nem divulgado, constituindo um instrumento de uso interno do museu para produção da obra. Assim como as orientações não constituem a obra, também os registros de suas apresentações recebem a função de documento a ser 'cumprida' apenas no espaço comunicacional (catálogos, publicações), excluindo sua veiculação no espaço expositivo<sup>244</sup>. Consonante à concepção distintiva e hierárquica entre obra/documento comumente estabelecida, a artista concebe o estatuto da obra circunscrito à presença na exposição e o documento em sua dimensão projetual (sigiloso, de uso interno, envolvendo regras e cumplicidade com o museu) e de registro (informativo, publicado e circulando publicamente em catálogos, publicações), derivado de um evento presencial<sup>245</sup>.

Não é sem "estardalhaço"<sup>246</sup> que o MAM-SP afirma o ineditismo no contexto museológico brasileiro de adquirir trabalhos de performance, destacando-se a assimilação de um trabalho desestabilizador e o ingresso mediante compra, fugindo da doação como forma predominante de formação das coleções no contexto museológico brasileiro<sup>247</sup>. O fato 'inovador' é valorizado pela comunicação institucional, midiática e igualmente pela artista, que refere frequentemente a inscrição institucional, definida como simultaneamente "a vitória de um rigor e uma ironia pela palavra que empregaram"<sup>248</sup>.

Nas situações expositivas, trabalho de Laura Lima encontra reverberação na mídia e

---

um capuz e devem lutar sem que haja vencedor. Imagino que deve dar um friozinho na barriga deles antes de começar, e eles respondem um ao gesto do outro e lutam porque desconhecem seu oponente. Se repetirem já saberão com quem estão, e a obra perde". Lima, "Eu nunca ensaio", 37. "At this piece, it is necessary a casting of dozens of participants (concerning the period of the exhibition). The concept of the artist requires that the opponents have never met each other before". Laura Lima *Selected works*, Portfolio da artista, Arquivo da galeria A Gentil Carioca, enviado por email por Tatiana Bührnheim, 11 nov 2014.

244 "A obra decorre tal qual é descrita e assim construída. Qualquer outra forma em vídeo, fotografia, se caracteriza apenas como mapeamento ou informativo". Lima, Arquivo MAM-SP.

245 Lima relata em entrevista que, a partir de uma fotografia, percebeu que a performance não fora executada 'corretamente', deflagrando a falta de controle do trabalho. Lima, "Eu nunca ensaio".

246 Ibid.

247 Lagnado, "Is this so...".

248 Lima, "Eu nunca ensaio", 9. Também mencionado em releases de outras exposições, portfolios e publicações da artista, embora mantendo o termo 'performance' sob suspeita e acompanhado do advérbio "(sic)" que denota a discordância da artista em relação ao equívoco do texto tal como exatamente citado no original.



publicações do museu, sendo ambos os trabalhos da série *homem=carne* inseridos da mostra “MAM na Oca”, 2006, privilegiando-se a exibição do trabalho com duração pontual no contexto de abertura da exposição<sup>249</sup>.

A abordagem curatorial destaca a inserção do trabalho em uma abordagem do corpo na produção contemporânea e a linha experimental que pautou a reformulação da coleção, como atesta “Fim do Milênio - Os Anos 90 no Acervo do MAM”, 2000, mostra que apresenta os dois trabalhos no mesmo ano de sua incorporação, destacadamente inserido no discurso de inovação e experimentalismo, assim como dos desafios de preservação das aquisições recentes do MAM-SP, abordagem reiterada em “10 anos de um novo MAM: Antologia do acervo”, 2005, curadoria de Tadeu Chiarelli e “Dez anos do núcleo contemporâneo”, 2010, curadoria de Felipe Chaimovich. O processo de institucionalização da obra é ágil, considerando a data de ingresso e de apresentação pública em circuito especializado<sup>250</sup>. “Bala” foi apresentada em “Rio Occupation London”, 2012 e no MAM-SP em “Atenção: estratégias para perceber a arte”, 2009 e “140 caracteres”, 2014, envolvendo algo de desconcertante na forma como a imagem fotográfica de um homem com o estranho instrumento na boca, imóvel, é publicitável nos meios de comunicação e redes sociais.

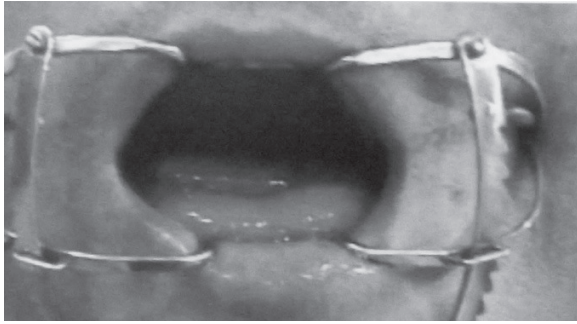
Ao discurso de inovação auto-proferido pelo museu na comunicação textual e abordagens curatoriais contrapõe-se o paradoxal ‘isolamento’ dessas obras na coleção, sendo as três obras de Laura Lima abordadas neste estudo (adquiridas em 2000 e 2007) os únicos trabalhos de ‘performance’ integrantes da coleção do MAM-SP<sup>251</sup>.

À (im)pertinência do termo *performance* encontra-se a resistência da artista que refuta em reiteradas declarações a classificação de seu trabalho como *performance*. Ciente desta

249 “Quadris” e “bala” foram apresentados na abertura da mostra “MAM na Oca”, 2 out 2006. Na mostra “Circuitos Cruzados: O Centre Pompidou encontra o MAM”, igualmente, cf. fotografia publicada no catálogo (vide cálices nas mãos dos espectadores).

250 No caso de “Bala”, o trabalho inclui o intervalo entre concepção e realização, embora seja adquirido pelo museu e apresentado em mostra da coleção no mesmo ano de sua apresentação em feira de arte internacional.

251 Ao acionar o termo ‘performance’ no campo de ‘categoria’ como ferramenta de busca no banco de dados da coleção do MAM-SP, os únicos trabalhos ‘encontrados’ são as três obras de Lima. As categorias que o museu faz uso nesse sistema de busca são: álbum, aquarela, colagem, desenho, escultura, fotografia, gravura, impressão, instalação, livro de artista, múltiplo, objeto, performance, pintura, relevo, tapeçaria e vídeo.



80. Laura Lima, "Quadris"  
81. Laura Lima, "Bala", detalhe  
82. Laura Lima, "Bala"

possibilidade de enquadramento do trabalho, a artista propõe repensar o conceito e a complexidade envolvida nas nomenclaturas, pontuando a lentidão com que o museu as assimila. Questionando a escassez de vocabulário, a artista aponta características de sua produção que a afastam da performance quando de sua afirmação nos anos 60, como o não-protagonismo da ação pela artista<sup>252</sup>, o interesse na permanência da imagem e a continuidade da matéria no espaço da exposição, a inexistência de uma encenação teatral, problematização da representação (mimética ou abstrata) e a possibilidade de remontar as peças a partir de instruções. Embora compreenda a ação de pessoas, seu trabalho envolve também discussões escultórica (na tentativa de 'moldar' essa 'carne') e pictórica (no intuito de formar uma imagem).

À não filiação à performance como categoria, acrescenta-se a criação de uma estrutura conceitual própria, formas de exibição e o caráter duracional indeterminado, contrário à lógica do acontecimento único em espaço-tempo determinado. Neste sentido, a forma de inserção institucional que recusa a estabilização no formato documental (através de fotografia, filme ou vídeo) e a adoção de instruções leva a significantes consequências no âmbito museológico e na permanência do trabalho, reiterando que é o corpo, como *carne*, que ativa a obra<sup>253</sup>.

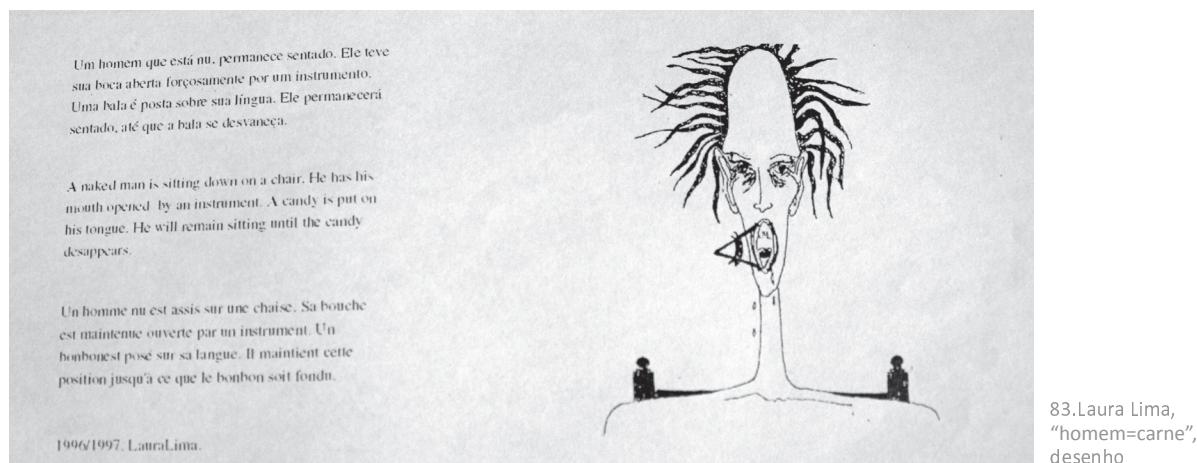
A ênfase na 'carnalidade' dos indivíduos chamou atenção no contexto da época, sinalizando o desconcerto causado pelo impacto da presença do corpo, do esvaziamento do sujeito através dos gestos repetidos e pela pioneira contestação da terminologia, anterior à recente consolidação e conceituação de práticas artísticas envolvendo participação e 'performance delegada'<sup>254</sup>.

252 Na obra "Cut Piece", p.ex. a artista refaz a performance de Yoko Ono, tendo uma cabra no lugar da artista no contexto de "A little bit of history repeated", 2001, projeto de reapresentação de performances. Diferentemente dos trabalhos performáticos do período, assim como do legado das práticas neo-concretas, dada a recorrente aproximação com a obra de Lygia Clark, a pesquisa de Lima não pauta-se na participação via diálogo, mas mediante uma direção distanciada. Ver reflexão em: Lisette Lagnado e Daniela Castro org., *Laura Lima, on, off* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2014). Entretanto, a obra revela-se também um corpo instituído, observando que vários performers mencionam em seus currículos a participação nos trabalhos de Lima, tendo em vista a profissionalização do meio e crescente reconhecimento da artista.

253 Rodrigo Moura, *Nuvem* (Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 2009).

254 A artista critica a 'conformação' de práticas dissonantes sob a terminologia "performance delegada". Ver a reflexão da autora acerca da institucionalização e recorrência destas práticas no século XXI e, sobretudo, a vinculação ao contexto social da prestação de serviços. Bishop, *Artificial hells*.





A rejeição de enquadramentos rígidos e terminologias homogeneizantes endereça-se às categorias instituídas de performance e *body art* (sublinhando o desejo de “dobrar os ‘estrangeiros’”<sup>255</sup>) e problematiza, igualmente, a filiação à herança neoconcreta recorrente na crítica e historiografia brasileiras<sup>256</sup>.

A artista destaca a “potência poética das palavras”, no compromisso de “desburocratizar a linguagem”, demandando um “rigor inventivo” na reflexão teórico-crítica acerca do trabalho. A criação de uma espécie de “glossário”<sup>257</sup>, ativo na formulação/percepção da obra reitera a vinculação entre a prática artística e sua conceituação. De uma produção artística que estabelece torsões, devires e diferenças, é coerente a tentativa de esgarçar e singularizar também os termos, demandando palavras, respostas e terminologias novas, pois o modo de definir e nomear participa na produção do sentido, contribuindo na desestabilização de categorias tomadas como fixas. Perceber a instabilidade das práticas artísticas e de suas interpretações constitui um modo de resistência à instrumentalização. Como a equação ‘pessoa=carne’, outros termos que integram seu *glossário*, não correspondem a um título ou categoria, mas um dispositivo poético/conceitual ou conceito operatório que integra o processo de investigação, como “parangolé” ou “bólide”, não se restringe meramente aos títulos de trabalhos ou séries, mas por/em Hélio Oiticica, designam uma trama complexa de conceitos/processos.

255 Laura Lima, *Laura Lima on off*, 14.

256 Neste período, o termo “instauração” foi proposto como conceituação do trabalho do artista Tunga, envolvendo instalação e performance. Entretanto, características próprias de cada produção inviabilizam a atribuição extensiva a outros artistas/processos. Sem discutir o ‘acerto’ ou ‘equivoco’ dos termos, importa situar o esforço e exercício de colocar as conceituações em questão, duvidando do que está ‘dado’.

257 Também em “Cinema Shadow / Segundo” a artista mobiliza um repertório próprio que não se ‘ajusta’ à terminologia corrente, indecível entre cinema; performance; registro; exposição. Marcio Doctors, “(Fleshimage) ou Carnimage”, acesso 9 mar. 2015, [http://www.evaklabin.org.br/respiracao\\_detalhes.aspx?sec=5&id=481](http://www.evaklabin.org.br/respiracao_detalhes.aspx?sec=5&id=481)



84. Laura Lima, "Palhaço com buzina reta - monte de irônicos"



85.Laura Lima, "Palhaço com buzina reta - monte de irônicos"  
 86.vista da exposição "140 caracteres", 2014

*Porém, por mais que se ande, o que se andou permanece no corpo: chama-se cansaço, fadiga; ou memória*<sup>258</sup>.

Um palhaço permanece imóvel no espaço expositivo, sentado, encostado numa parede. Tem as pernas alongadas, confundindo volume de um corpo, fantasia, escultura, boneco. A máscara de papel machê, a roupa volumosa e colorida, assim como a imobilidade e passividade (em contraste com o alarde tipicamente protagonizado por um palhaço) contribuem para essa ambiguidade. Ao lado do corpo, junto à mão em repouso ou no seu colo, está buzina torta que ‘contraria’ o título<sup>259</sup>. A respiração, muito sutilmente, pode ser percebida e, de tempo em tempo, a buzina toca, o que assusta e desconcerta o público.

Em alguns momentos, pode-se ver a fantasia estranhamente vazia, no chão. O palhaço saiu para almoçar, os vigilantes informam. Alguns minutos depois, um homem entra na roupa, no espaço de exposição, uma vez que esta impede o movimento pois as pernas são desproporcionais, alongadas por um tubo de pvc.

O trabalho foi exibido pela primeira vez no MAM-SP em “Contraditório”, Panorama da Arte Brasileira de 2007, com curadoria de Moacir dos Anjos, ocasião na qual o trabalho foi incorporado à coleção, através de prêmio aquisitivo, coincidindo as datas de criação, exposição e entrada na coleção em acelerada assimilação institucional. Já integrante do acervo do MAM-SP, foi apresentado em mostras como “MAM 60”, 2008, “Atenção: estratégias para perceber a arte”, 2009, “O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis”, 2012 e “140 caracteres”, 2014, revelando uma intensa visibilidade neste contexto. Também foi exibido em “Gigante por la propia naturaleza”, 2011, curadoria dedicada a arte brasileira realizada no Instituto Valenciano de Arte Moderno, em Valência<sup>260</sup>.

Diferentemente das outras duas obras da série ‘homem=carne’ que integram a coleção do MAM-SP, “Palhaço” não é apresentado eventualmente na abertura das exposições, mas tem sua presença coincidente à duração da exposição (durante todo o horário e período de abertura ao público).

Recomendando evitar uma situação espacial de destaque na exposição<sup>261</sup> e deliberadamente omitindo a presença de uma pessoa sob a fantasia na ficha técnica, a artista orienta que o espectador que visita a exposição não deverá saber que ali dentro existe de fato uma

---

258 Gonçalves M. Tavares, *Historias Falsas* (Lisboa: Leya, 2011), 32.

259 Foram desenvolvidas 7 versões do palhaço, incluindo trabalhos com buzina reta e pernas normais, p.ex. Laura Lima, *Laura Lima Selected Works and Bibliography*. Portfolio da artista. Arquivo da Galeria Luisa Strina enviado por email por Patrícia Dominguez, 18 set. 2014.

260 Instituto Valenciano de Arte Moderno, *Gigante por la propia naturaleza* (Valencia: IVAM, 2011), 148.

261 “In an exhibition, specially in an unpredictable place, possibly in the last room”. Ibid. Notar que apesar disso, em “140 caracteres”, o palhaço esteve situado logo na entrada da exposição.





87.páginas do catálogo "Contraditório", Panorama 2007



pessoa, o museu deve encarregar-se de manter este segredo do público sobre a obra. A obra deve estar todo o tempo da exposição somente com pessoa física dentro dela. Não se caracteriza como obra a exposição somente dos aparatos sem a presença de uma pessoa física”, requerendo a cumplicidade da instituição para manter a ambiguidade da obra<sup>262</sup>. Embora omitida na comunicação do museu no espaço expositivo e impresso, o ‘segredo’ é mencionado em imprensa e comentários curatoriais<sup>263</sup>, revelando as instruções da artista sobre a conduta do palhaço e compartilhando relatos dos intérpretes, que destacam a condição de vulnerabilidade (na privação de visão e movimento) e as reações agressivas dos espectadores.

Em “Quadris” e “Bala”, a duração de cada peça relaciona-se com o tempo da tarefa desempenhada, condicionada a propriedades físicas e modos de execução, na imprecisão do que consiste o cansaço, o “longo período” de deslocamento, o tempo de uma bala se desvanecer numa boca imóvel. Diferentemente, “Palhaço” estende seu tempo de forma contínua à duração da exposição. Paradoxalmente presente em tempo integral, o palhaço mantém-se calado, imóvel e mascarado, de modo a criar dúvidas sobre a presença humana sob a fantasia<sup>264</sup>. A situação implica uma tensa relação entre ausência (imobilidade e omissão da participação de uma pessoa) e a presença desconcertante (através dos esporádicos ruídos estridentes da buzina).

262 “This piece requires complicity of the Institution. The public or the press can not be advised that there is a real human being inside the piece”. Ibid. Na ficha técnica das obras expostas em “MAM 60” a descrição da obra em inglês menciona “person”, o que é evitado em português e nas legendas publicadas posteriormente. “To Age”, 2001/2004 também explora a cumplicidade entre artista e museu na demanda por ‘esconder’ informações, visando manter estranhamento ou invisibilidade da peça. A proposta, comissionada pelo Chapetr Art Centre Cardiff Wales envolveu a aplicação diária de uma maquiagem que envelhecia prévia e desavisadamente todos os funcionários da instituição (receptionista, diretor, artista), que desempenhavam suas tarefas rotineiras com a aparência de serem muito mais velhos. E no contexto da coleção do MAM-SP, uma situação similar de cumplicidade/omissão reside nos trabalhos de Marcelo Campo que integram o acervo do MAM-SP, embora trate-se de uma ficção da artista Dora Longo Bahia, compactuada pelo museu.

263 Cf. folder e catálogo das mostras “Contraditório”, “Estratégias” e matérias publicadas em revistas e jornais, como Camila Molina, “MAM inaugura seu Panorama da Arte Brasileira 2007”, *Estado SP* 18 out. 2007; Gisele Kato, “Mistério no Museu”, *Bravo*, n.175 (mar. 2012).

264 Embora não mencionados na documentação acessada, os participantes são remunerados. Gonçalves em entrevista a autora.





88. Laura Lima, "Cut piece"

89. Laura Lima, "Dopada"

A participação de pessoas nos trabalhos de arte tomando a duração contígua ao formato expositivo (cumprindo o horário regular de abertura/encerramento, quase diário, durante alguns meses) é recente e historicamente situável no contexto contemporâneo de preponderância de serviços e suas implicações sociais e econômicas da qual a prática artística participa. A duração e a periodicidade do trabalho integram sua matéria mesma, implicando diferentes procedimentos e percepções da obra, como intensidades o desgaste, o cansaço, a troca dos participantes.

O trabalho "Dopada", também da série 'homem=carne', integrante do acervo do Instituto Inhotim, para ser exibido por quatro meses seguidos, demandou uma grande quantidade de participantes, pois envolve a ingestão de um sedativo e os efeitos colaterais (nomeadamente dependência) impedem a repetição regular. A presença de uma 'pessoa=carne', neste caso, não envolve apenas a produção/adequação de uma sociabilidade do trabalho formal (uma pessoa contratada para cumprir uma tarefa num horário regular) mas em lidar com os riscos da ingestão do sonífero<sup>265</sup>.

Diferindo radicalmente da estabilidade dos objetos artísticos em um museu, os trabalhos de Laura Lima têm sua presença intermitente na coleção do MAM-SP, circunstancial e condicionada às condições de exposição, paradoxalmente específicas e repetíveis. Ao envolver a produção de uma situação, pautada em relações de objetos, pessoas, espaços, temporalidades, a relação entre coleção e exposição se complexifica, assim como o papel do museu, marcando a "responsabilidade histórica consigo mesmo como instituição"<sup>266</sup>.

Reivindicando a carnalidade 'moldada' na situação expositiva, o trabalho da artista afasta-se da dimensão conceitual que pautou as instruções correntes nos anos 60/70, embora esta presença concretize-se no espaço da coleção institucional mediante a repetição de instruções. Integrando a coleção do MAM-SP, o trabalho problematiza a noção de materialidade,

265 Trata-se de uma mulher dormindo, (e não 'atuando' como se dormisse) a base de um sonífero (15 mg de Dormonid), por cerca de 5 horas em um dia de exposição, requerendo muitos participantes. Lima em entrevista, "Eu não ensaio".

266 Ibid., 13.



90. Laura Lima, "To age"

reiterando-a, mas não senão sob a forma (discursiva) de um conjunto de orientações.

A abordagem tradicional do museu como espaço privilegiado de apresentação e formulação discursiva, passa a incluir a dimensão de lugar de produção do trabalho. Assumido como espaço e agente de produção do trabalho, o MAM-SP altera notadamente a relação entre coleção/exposição, estabelecendo uma relação ativa e porosa com o trabalho. Encarregado de produzir a peça, o museu solicita a formalização e especificação de orientações, espécie de desafio e pretexto para o próprio artista pensar e precisar o trabalho<sup>267</sup>.

Os objetos que integram estas obras (tecido que une os dois homens; instrumento para abrir a boca; roupa e máscara de palhaço, buzina) foram produzidos pela artista e conservados pelo MAM-SP, tendo seu estatuto e exibição indissociavelmente condicionados ao contexto das ações<sup>268</sup>. Embora desenvolvidos em material relativamente estável (tecido, metal, papel machê), o uso sujeita-os a um inevitável desgaste, prevendo-se a futura substituição das peças pela instituição. Para tanto, foram agregados ao conjunto de orientações originalmente formuladas, a pedido do museu, instruções específicas acerca da fatura dos objetos (molde da fantasia e da máscara, orientação dos tecidos a serem usados, etc)<sup>269</sup>.

A conservação do trabalho desloca-se do prolongamento da duração de cada objeto para a capacidade do museu de repetir as ações, reproduzindo os objetos, se necessário. A reativação do trabalho em cada evento expositivo (contratação de pessoas, substituição de objetos, realização das tarefas) tem a repetição como conceito estruturante, condição notadamente vinculada à comercialização e institucionalização de trabalhos performativos<sup>270</sup>.

Considerando a concisão do conjunto de desenhos/anotações textuais e a conexão deste ao repertório conceitual da artista, prescindindo de rigor dramático, o trabalho conserva uma 'arriscada' abertura a interpretações, o que torna a participação do museu complexa (ainda que teoricamente deva "apenas obedecer"), contraditoriamente condizente com o

267 "Se não me engano, na primeira vez em que o palhaço foi apresentado, tinha uma história de que ele só podia tocar a buzina três vezes por dia. Essa regra acabou se perdendo. Não sei se a quantidade de buzinas é algo que ainda importa para Laura. E é no momento em que o museu se propõe a formalizar isso que a gente até faz o artista pensar". Chaimovich em depoimento a Gisele Kato, "Mistério no Museu", *Bravo*, n.175 (mar. 2012).

268 Lima, Arquivo do MAM-SP.

269 Gonçalves em entrevista a autora.

270 Bishop, *Artificial Hells*.



94.vista da exposição "Museu dançante", 2015



91.páginas do catálogo "O Retorno da coleção Tamagni"  
92.Laura Lima, "Palhaço simples"  
93.Laura Lima, "Palhaço, monte de irônicos - quadris"



95.vista da exposição "140 caracteres", 2014

desejo da artista de "não ser musealizada", mas de "receber impressões digitais"<sup>271</sup>, lidando com o risco de ser ele próprio 'descontrolado'.

A carnalidade da situação reivindicada pelo trabalho precisa ser *construída* pelo *corpo* do museu, enfrentando as lacunas das descrições, a ausência de ensaios, a recusa em tomar apresentações passadas como modelo, mas arriscando-se nos imprevisíveis embates contextuais, *moldado* a cada instância, com a *carnalidade* de todos os *corpos* envolvidos.

A repetição não mobiliza apenas questões de conservação ou produção, mas implica uma dimensão conceitual, desde o processo truncado de desindividuação das tarefas extenuantes fisicamente e/ou despropositadas pela qual uma *pessoa=carne* atravessa/é atravessado. Não se trata de andar 'normalmente', mas dentro de uma roupa inusual, junto com uma outra pessoa, formulando o compasso durante o ato, sem preparação, como prever o ritmo do outro? Como controlar ou 'treinar' a quantidade de saliva e o tempo de dissolução de uma bala/rebuçado, sem poder mover a boca?

As tarefas in-profissionalizáveis formuladas pela artista e protagonizadas preferencialmente por não profissionais, integram a cuidadosa série de condições que desautorizam uma *boa performance*, incluindo a exaustão física e o confronto com um 'não-saber', do qual se constrói um estado permanente de in experiência. Uma vez que ensaiar e repetir conectam-se ao sentido de aprimorar o desempenho de uma atividade, a artista restringe a participação de um mesmo intérprete. Ao impedir que uma mesma 'pessoa=carne' repita a tarefa, repetir não implica apenas o esvaziamento do gesto ou do sentido em cada situação, mas refuta o 'aprendizado' do trabalho e o condicionamento a um modo particular de um único participante, mas, inversamente, mantém aberta a experiência no sentido que propõe Bataille, como oposição ao projeto ou controle<sup>272</sup>. Uma experiência que desautoriza o sujeito experiente, como o não-conhecer interdita o *bom* desempenho.

Requisitando a in experiência, entretanto, o trabalho não interdita sua continuidade, mas

271 Lima, *Laura Lima on off*.

272 Georges Bataille, *A Experiência Interior* (São Paulo: Ática, 1992).





96.vista da exposição "MAM 60", 2008

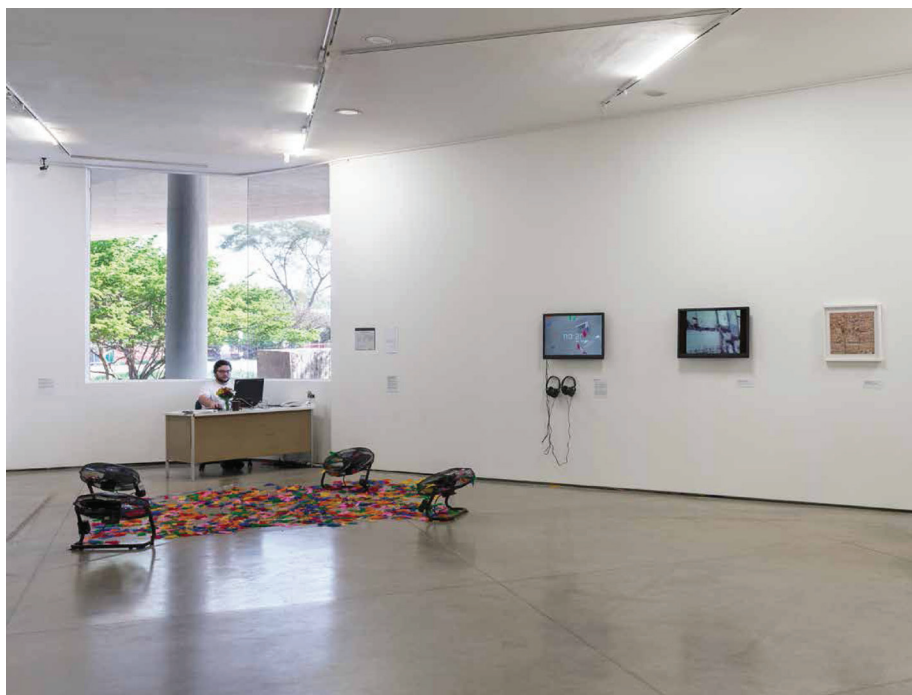
constitui-se como repetível. O que então se repete? Como os gestos no romance de Milan Kundera<sup>273</sup>, o trabalho se repete na pessoa=carne, mas fora de um sujeito que supostamente detém sua experiência ou lhe confere sentido. Sem restringir-se a uma mesma pessoa, embora sejam todos igualmente carne, o trabalho se repete no corpo de uma instituição (instituição-museu, instituição-arte). Repetindo a tarefa: a bala que derrete, o corpo que se desloca junto, o homem sob o palhaço, o trabalho não pode repetir senão permeado de (in) experiência e diferença.

273 Milan Kundera, *A Imortalidade* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990).

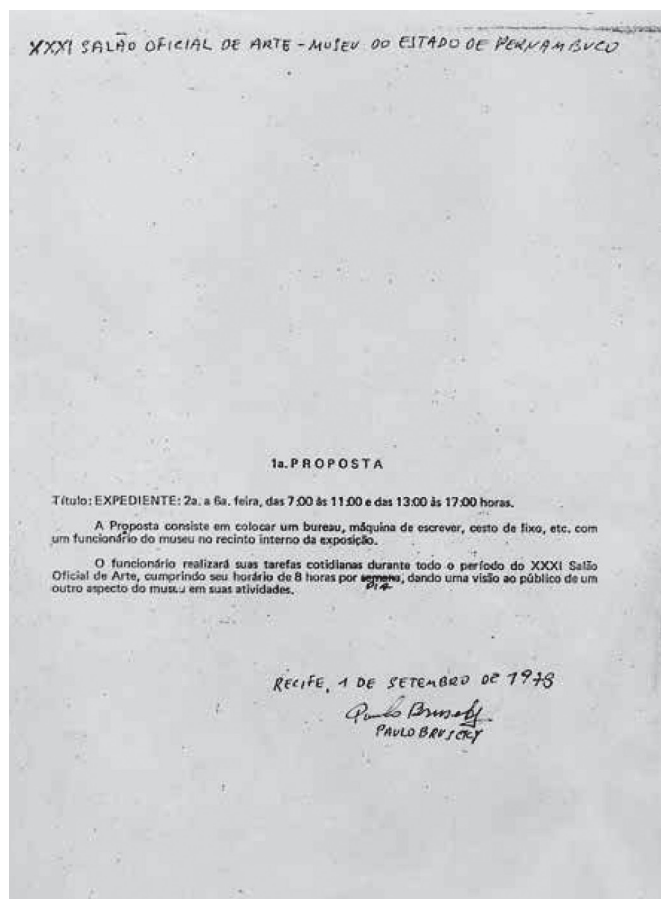


**“Expediente: Primeira Proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco (Projeto)”**

obra de Paulo Bruscky



97.vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014



98. Paulo Bruscky, "Expediente", 1978-2005

---

274 Datado 1 set 1978, assinado pelo artista, originalmente encaminhado em carta datilografada ao Museu do Estado de Pernambuco. Cópia da proposta, integra a documentação da obra e é apresentada junto ao trabalho no espaço de exposição. Paulo Bruscky, "Expediente: 2ª a 6ª feira, das 17:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas". Arquivo do MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, fev. 2014.

*It would be enough to consider the spot where I am as some other spot*<sup>275</sup>

As fotografias mostram mesa, cadeira, computador, telefone, impressora, fios e cabos, papéis, cesto de lixo, uma bolsa, mural e folha-ponto fixada na parede. E o funcionário<sup>276</sup>. Na planta de montagem da exposição, é o desenho de um compacto escritório que situa o trabalho de Paulo Bruscky, que consiste no deslocamento e instalação do ambiente de trabalho de um funcionário do museu, que passa a desempenhar suas funções e atividades rotineiras no espaço de exposição.

Concebido em 1978, o projeto foi realizado pela primeira vez na 29ª edição do Panorama da Arte Brasileira, 2005, curadoria de Felipe Chaimovich, ao qual decorre o ingresso da obra na coleção do MAM-SP. O artista observa que sua obra, embora presente em instituições, na maioria dos casos se deve a doações, sendo “Expediente” a única obra adquirida entre as demais peças do artista que integram a coleção do MAM-SP.

A produção de Bruscky “desafia os rótulos”, na qual qualquer “definição é insuficiente”<sup>277</sup>, envolvendo tortuosa catalogação e a “inoperância das categorias”<sup>278</sup>, em função dos meios, lugares, materiais e linguagens mobilizados pelo artista. A pesquisadora Cristina Freire enumera: “multimídia, inventor, educador, poeta, fotógrafo, arquivista, editor, curador”. Em seguida, lista as linguagens de que Bruscky tira partido: “projetos de performances, objetos, esculturas, instalações multimídia, livros de artista, poesia visual, fotografias, filmes, vídeos, assim como em várias invenções”<sup>279</sup>, acrescentando-se “xerografia, arte correio, experiências com eletrocefalograma, outdoor”<sup>280</sup>.

Com uma extensa produção, iniciada no final dos anos sessenta, a obra de Bruscky vem sendo crescentemente reposicionada na arte brasileira. Com atuação predominante “à margem do sistema oficial de legitimação”<sup>281</sup>, sua obra multifacetada deflagra a limitação dos modelos explicativos, demanda a revisão e reflexão das terminologias estabelecidas. A arte conceitual

---

275 Franz Kafka citado por Roni Horn, *Kafka's Palindrome*, 1991 in Roni Horn, Lynne Cook, Roni Horn, Louise Neri, Thierry De Duve et al. (London: Phaidon, 2000).

276 O primeiro protagonista foi o jornalista, Washington de Carvalho Neves, responsável pela assessoria de imprensa do MAM-SP, cuja imagem vem ‘identificando’ o trabalho. Embora tenha contado com outros participantes, é correntemente publicada sua fotografia nos catálogos das mostras, p.ex. *Panorama da Arte Brasileira 2005* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005); *Panorama dos Panoramas* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008); Chaimovich org. *Inventário Catálogo Geral; Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo* ed. Andrés Hernandez (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007). *O retorno da coleção Tamagni* é uma exceção, tendo publicado imagem da mesa vazia.

277 Cristina Freire, *Paulo Bruscky arte, arquivo e utopia* (São Paulo: s.n., 2006).

278 Ibid., 38-39

279 Cristina Freire, “Paulo Bruscky” in *Obras Comentadas*, 51.

280 Paulo Bruscky, carta a Comissão de Arte do Panorama, 1987, datilografada, Arquivo MAM-SP.

281 Freire, “Paulo Bruscky” in *Obras Comentadas*, 51.



99.vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014

a qual vincula-se o artista, segundo Cristina Freire, deve ser usada com ressalva, uma vez que solicita "ampliar o sentido do conceitual" no contexto latino-americano em que os "projetos, ações e documentações constituem parte de uma obra que constantemente escapa" assim como resposta a uma situação política opressora<sup>282</sup>. O trabalho de Bruscky especificamente envolve o posicionamento contestatório, intervindo e desestabilizando os modos instituídos, mobilizando o desejo de ampliação do sensível.

No contexto da cidade de Recife, periférica no rarefeito circuito artístico brasileiro da década de setenta, "Expediente" foi recusado<sup>283</sup>, como indica o título do trabalho. A partir da retomada dos projetos rejeitados, testemunhos de um pensamento que supõe e exige uma crítica institucional<sup>284</sup>, sua atuação nas bordas do circuito legitimador não representa sua recusa radical ao circuito oficial (vide a insistência em enviar mesmo sendo recorrentemente desaprovado) mas um esforço para ampliar os possíveis espaços da obra e atuação do artista, incluindo iniciativas ligadas à arte-correio, intervenções urbanas, exposições em espaços fora do circuito artístico (livrarias, vitrines de lojas, o hospital onde trabalhava) e atuação alargada como artista enquanto agente ativo no circuito local (organizando mostras

282 Sobre a exigência de refletir sobre a aplicação de termos não autóctones as práticas locais sem perder uma plataforma comum de comunicação da narrativa da história da arte internacional ver: Freire, *Paulo Bruscky arte, arquivo e utopia*, 29-30; Cristina Freire e Ana Longoni org., *Conceitualismos do Sul/Sur* (São Paulo: Anablume; MAC-USP; AECID, 2009).

283 "Fui recusado a minha vida toda. Foram raros os salões de que participei" (...) "tanto faz ser aceito ou recusado. (...) Os salões eram importantes, mas ao mesmo tempo, eu fazia minhas intervenções urbanas e a arte correio". Paulo Bruscky, "Em outra vida acho que fui arquivista", entrevista concedida a Simone Michelin, Felipe Scovino, Maria Luisa Tavora, Ivair Reinaldim e Ronald Duarte *Arte & Ensaios*, n. 19 (2009): 15. Ganhou o 1º Prêmio no Salão de Pernambuco, com obra intitulada "O Guerrilheiro", não exposta por intervenção do Exército. Paulo Bruscky em depoimento a Fabio Cypriano, "Bienal recria fábrica de idéias de Paulo Bruscky" *Folha de S. Paulo*, 25 dez 2003.

284 Freire, *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, 37.







101.vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014

102.vista da exposição "MAM 60", 2008

Embora articulados, projeto e registro condensam diferentes relações com a temporalidade, apontando para o futuro e passado, respectivamente, encontrando na documentação a torsão temporal, heterogênea e reversível<sup>285</sup>. O trabalho estende esta complexidade temporal e a (i) materialidade de sua incessante atualização, com contingências e indeterminações para a coleção, cuja acepção tradicional de estabilidade vê-se suspensa dada a inexistência de uma materialidade duradoura.

Neste contexto, o papel da exposição e sua relação com a coleção altera-se, constituindo um lugar de visibilidade e de produção da obra que, por sua vez, assimila a dimensão discursiva de projeto ou instrução. A coleção passa a ser matriz de possíveis atualizações da obra (como projeto), ao mesmo tempo que as exposições realizadas implicam a construção de um histórico (como registros). Situada no intervalo entre o realizado/realizável, a coleção aproxima-se do ateliê e do arquivo dos trabalhos. Cada exposição multiplica as possíveis atualizações do trabalho sem esgotar sua potência, como o elucidativo o exemplo de Aristóteles retomado por Agamben indica: a potência de executar uma peça não se esgota em cada performance de um pianista<sup>286</sup>. Ao assumir a condição de projeto, o trabalho não se reduz ao documento, mas amplia o alcance espaço-temporal de cada determinada situação expositiva ou condição formal, uma vez que "ideias se expandem no tempo e no espaço"<sup>287</sup>.

A instrução que potencializa a obra de Bruscky é sucinta, objetiva e muito clara, aspecto recorrente em outros trabalhos<sup>288</sup>: "Folha de ponto e escritório com funcionário do museu na sala de exposição". Apesar de breve e sintética, a descrição é precisa e eficaz na compreensão de seu conceito e do funcionamento do trabalho em termos operacionais. Sem controlar demasiado os efeitos e ressonâncias desencadeadas quando de sua montagem, a proposição

285 Boris Groys, "Da solidão do projeto" in *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007*, ed. Miguel von Hafe Pérez (Porto: Fundação de Serralves, 2007): 142-146.

286 Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007), 9.

287 Freire, *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, 23.

288 O conceito de "partitura" é desenvolvido pela autora, que também aponta a relação entre palavra e texto na obra de Bruscky como "site-specific verbal". Ibid. 66-8.



compreende a intencionalidade e a abertura, constituída por uma provocação simples, irônica e potencialmente perturbadora.

Na proposta, o ambiente de trabalho é descrito, incluindo cesto de lixo e máquina de escrever, seguido de um emblemático “etc”, que sinaliza a flexibilidade ao contexto e adesão às especificidades e usos de cada espaço-tempo. Uma vez que apenas exemplifica um ambiente de trabalho, a descrição autoriza a atualização dos materiais e instrumentos, autorizando trocar a máquina de escrever historicamente situada em 1978 pelo computador em 2005.

O deslocamento físico do ambiente fechado e reservado de trabalho (“confinado”, como descreve um dos protagonistas<sup>289</sup>) desencadeia uma produção de sentido e alteração de sua visibilidade. O funcionário trabalha, mas fora de lugar. Entre a rotina de trabalho e um tanto de encenação de si mesmo, incômodo e estranhamento, o que implica expor? “Sem proteção do ambiente normal”<sup>290</sup>, é parte do funcionamento do museu que o trabalho expõe. E expõe o que, no projeto de 1978, o artista denominou como “um outro aspecto do museu em suas atividades”.

Além do esgarçamento do que constitui (negociando o que pode constituir) a produção artística, o trabalho pontua a relação do artista com a instituição e o formato expositivo, sublinhando a arte como “forma de ver” e como tarefa de “deseducação”<sup>291</sup>, compreendendo subverter, inserir ruídos e desnaturalizar comportamentos e expectativas correntes. O deslocamento em “Expediente” não constitui um arranjo curatorial entre obras, mas substitui a inserção de uma obra (tal como seria esperado) na exposição, perturbando os espaços de trabalho e de exposição e intervindo no funcionamento ‘normal’ da instituição – o que não se restringe ao funcionário mas toda a logística envolvida no deslocamento.

Ao pôr em jogo o museu e a forma expositiva, a situação implica e gera um endereçamento

---

289 Washington de Carvalho Neves, “Paulo Bruscky”, in *Obras Comentadas*, 247.

290 Chaimovich, “Arte Acadêmica”, 71

291 Paulo Bruscky em entrevista a Antônio Sérgio Bessa, “A deseducação de Paulo Bruscky” *Expediente* n.3 (2014).



103.vista da exposição "O Retorno da coleção Tamagni"  
104.vista da exposição Panorama 2005  
105.detalhe página catálogo Panorama 2005

também à questão burocrática e administrativa da instituição. Assimilando os mecanismos de escolha e operacionalização do trabalho pela instituição, o trabalho renegocia a inteligibilidade da obra e do trabalho dos funcionários que protagonizam o trabalho de Bruscky justamente ao desempenhar o 'seu' trabalho, embora frequentemente confundidos pelo público com segurança, atendente, boneco<sup>292</sup>. Nesta situação, o museu não se restringe ao papel de "guardião" e "produtor" da peça, mas parte do que o trabalho constitui e expõe, tendo a própria instituição como lugar e meio, assunto e objeto de reflexão/intervenção.

O desconcerto da reação do público se estende ao funcionário, que estranha a sua própria exposição. Quando um dos funcionários situa a si e ao trabalho de Bruscky na exposição, comenta a nova posição (fora do ambiente de trabalho, dentro de uma obra) e discorre sobre "o que acontece em torno"<sup>293</sup>, incluindo as reações de colegas, do público e as suas próprias, ao integrar (ou dar corpo) a uma proposta artística.

Ao expor e provocar o museu, bagunçando os regimes de visibilidade e os lugares instituídos, Bruscky lida com a subjetividade colocada em jogo. Uma vez que sua produção indissocia arte e vida e reivindica contribuir para uma alteração na percepção (coletiva/individual) do mundo, como separar o sujeito e o funcionário, o trabalho desempenhado e a tarefa de estar na obra? Como despersonalizar o funcionário? Como ao sair do trabalho, deixar também "de existir dentro do corpo" da obra? Levando em conta a "busca quase quixotesca da ampliação das sensibilidades"<sup>294</sup> que o artista propõe, a intervenção desencadeia efeitos no público e no participante.

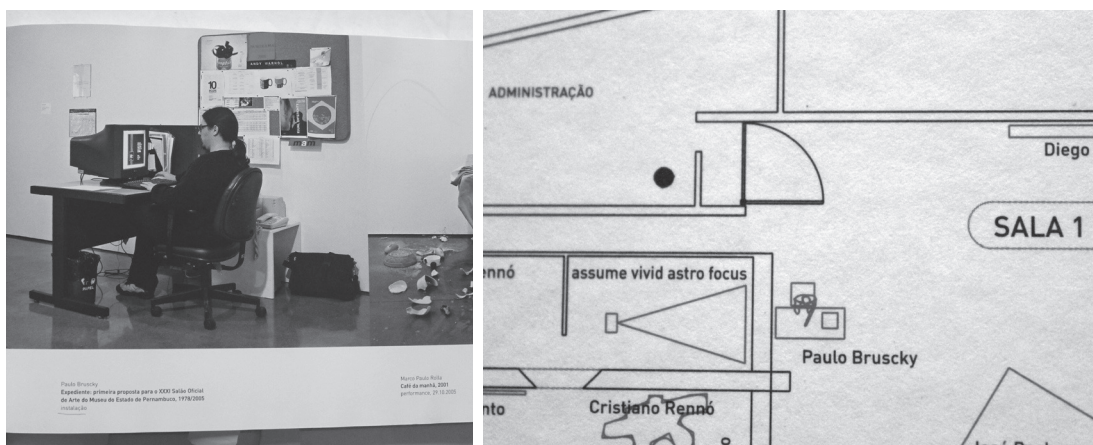
E como o trabalho se posiciona na exposição? O trabalho provocativo e recusado em salão oficial na década de 70 não oblitera as alterações de sentido implicadas no 'retardo' de apresentação, no reconhecimento tardio de prêmio e ingresso na coleção do MAM-SP. O conceito de deslocamento que pauta o modo operacional do trabalho (através do

292 Neves, "Paulo Bruscky"; Gonçalves em entrevista a autora comenta a mobilização dos funcionários do museu para participar do trabalho.

293 Cf. série de notas, espécie de diário da obra, compreendendo o período de quase dois meses. O protagonista e narrador da obra recorre notadamente a metáforas de desconforto: uma cela aberta, animal em extinção, bola de pebolim Neves, "Paulo Bruscky", 247-9.

294 Freire, "Paulo Bruscky" in *Obras Comentadas*, 51.





reposicionamento do funcionário na exposição), ressoa na sua dimensão temporal (o intervalo entre projeto e exposição) e contextual (a história do trabalho, as abordagens curatoriais que lhe endereçam, os sentidos que articula).

Como pensar as especificidades de respostas e posições invocadas pelo trabalho em cada exposição, contexto e endereçamento ao ingressar na coleção? Uma vez que a integra, “Expediente” foi apresentado em curadorias reexaminam a história institucional, procurando intervir nas narrativas expositivas. Em “Panorama dos panoramas”, 2008 o trabalho foi situado no percurso da instituição, especificamente através das premiações derivadas desta exposição. Nas mostras “MAM 60”, 2008 e “O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis”, em 2012, embora com enfoques curatoriais e escalas distintas, ambas as mostrar alinharam “Expediente” à tentativa de provocar e reexaminar o museu, pensando a relação do contemporâneo com o passado e problematizando a rotina institucional. Em “MAM 60”, o deslocamento para o espaço de exposição implicava não deslocar-se para a sala contígua, mas para outro edifício, ainda que situado na vizinhança do MAM-SP.

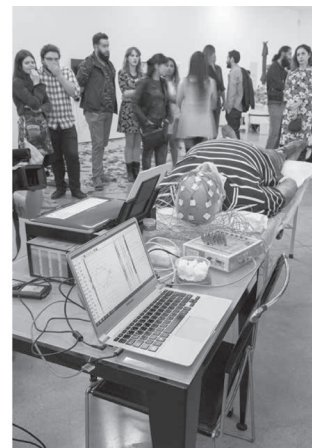
Diferentemente da participação do artista na 26ª Bienal de São Paulo, 2004, em que o deslocamento do seu ateliê implicou uma interdição de uso, “Expediente” afirma-se na funcionalidade do escritório. Na Bienal, seu ateliê foi tomado como uma instalação, integralmente transportado e remontado na exposição<sup>295</sup>. Embora comportando o impacto da espacialidade, materialidade e presença dos objetos, diferentemente de uma documentação fotográfica ou textual, a instalação também difere radicalmente de um ateliê ou arquivo, pois os objetos, trabalhos e livros cenicamente situados em seu estado ‘original’ de sobreposição e desordem eram apenas entrevistados pelas aberturas, sem possibilidade de consulta.

A relação entre ateliê e arquivo é ressonante na produção do artista, resistente a acomodações em um lugar fixo e reiterando o fluxo processual bidirecional<sup>296</sup>. Bruscky não

295 Divulgado como o trabalho mais caro da Bienal a produção envolveu transporte de mais de 300 caixas, cerca de 5 mil livros e objetos a fim de apresentar cada centímetro e detalhe do apartamento de cerca de 60m<sup>2</sup> do artista situado na cidade de Recife.

296 “Assim como é para o ateliê que faz confluir o que lhe importa, é dali igualmente que lança, quase nunca com endereçamento certo, o que tem a oferecer ao mundo”. Moacir dos Anjos, “O Ateliê como Arquivo” in *26ª Bienal de São Paulo Artistas Convidados* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004).





106.vistas da exposição "Paulo Bruscky", 2014

utiliza o espaço para produzir objetos tradicionalmente, mas mantém sua produção em relação com o material arquivado (seja por concentração ou derivação) <sup>297</sup>. A importância de seu arquivo, "parte de sua obra, funde-se e confunde-se com ela" <sup>298</sup>, situa a participação na função mnemônica (enfraquecida no contexto institucional) e desestruturação da separação entre os polos de enunciado/recepção da produção artística, reordenação geográfica de um contexto de suposto isolamento, censura em regime ditatorial e subordinação aos centros hegemônicos. Cristina Freire aponta que a constituição de arquivos neste período e contexto implica na crítica institucional ao propor formas e espaços alternativos de memória da arte contemporânea <sup>299</sup>.

A recriação cênica dos cômodos, louças de banheiro, objetos dispersos e bagunçados e inclusão de uma fotografia da vista da janela (uma paisagem 'igual' a de Recife), simula e oblitera a legibilidade do ateliê/arquivo, traindo a importância do processo e do acervo, sobretudo quando este carece de apoio institucional para sua difusão, conservação e acesso <sup>300</sup>.

A noção de ateliê/arquivo no trabalho de Bruscky pode ser deslocada para a relação entre coleção/exposição no museu, tomado como espaço de produção (ateliê) e arquivo (através dos registros e projetos), mantendo o caráter dinâmico da memória: em movimento, eruptivo, envolvendo carga afetiva, reconstrução, diálogos e negociações.

Na relação entre produção e documentação, o artista queixa-se da institucionalização de seu trabalho 'histórico' em 'atraso', argumentando-se "contemporâneo de si próprio" <sup>301</sup> e

297 Anjos destaca sua postura de desafiar a ordem e os métodos de classificação, a valorização das contiguidades, da impropriedade de organizar, da "mobilidade potencialmente infinda" dos sentidos e a importância do chão como espaço de desclassificação. Ibid.

298 Freire, *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, 24.

299 Ibid, 169, 181.

300 Segundo o artista, o Banco Itaú manifestou interesse em financiar a catalogação e digitalização do seu acervo de 70 mil itens de arte internacional. "Eu já tinha esse projeto há sete anos e o submeti a editais na Petrobras e no Ministério da Cultura, mas ele foi rejeitado". Paulo Bruscky, "Obras do artista plástico Paulo Bruscky serão catalogadas e digitalizadas" *Diário de Pernambuco*, 15 jul. 2014.

301 "Uma coisa que eu sempre digo é que você tem que ser contemporâneo de si próprio". Bruscky em entrevista, "Acho que em outra vida fui arquivista", 25. "Só mostram minha obra dos anos 70, como se eu tivesse morrido. Tudo bem que ninguém conhecia, mas eu continuo produzindo". Bruscky "Bienal recria fábrica de idéias".



107.vistas da exposição "Paulo Bruscky", 2014

sinalizando a defasagem na assimilação da produção artística e convencional oposição entre o museu como espaço de depósito e/ou legitimação do passado *versus* a coparticipação na produção recente.

A retrospectiva de Bruscky realizada pelo MAM-SP em 2014 enfatizou a coprodução de trabalhos inéditos e projetos não-realizados, tal como na realização/aquisição de "Expediente". A individual expôs movimentos próprios do artista, como o envio de trabalhos via correio ao museu durante a exposição, realização de intervenções e performances registradas em vídeo, simultânea a apresentação de trabalhos da coleção. A incorporação de "Expediente" como projeto (e não como registro) indica o compromisso do museu com suas futuras apresentações e de valorização do acervo, de certo modo, testemunhando a transferência da noção eminentemente disciplinar/proibitiva do museu para uma relação colaborativa com o artista.

A curadoria de Chaimovich destacou as diferentes relações que os trabalhos estabelecem com o tempo, através de obras que acontecem de forma contínua, ao longo da exposição, registros de eventos passados, ações realizadas na abertura e que passam a integrar a exposição na forma documental e outras que ficam em suspensão<sup>302</sup>. Embora aponte a irreversibilidade do que "até então, fora apenas um projeto; depois, será para sempre um registro daquele dia"<sup>303</sup>, o trabalho de Bruscky parece indagar se uma ideia perde sua dimensão projetual quando é realizado? "Expediente" não consiste também num projeto que comporta a potência de ser reatualizado e que, simultaneamente, gerando registros e documentações em suportes variados?

Os modos de atualização da obra e a duração das formas projetuais/documentais não são necessariamente excludentes ou irreversíveis. A relação com a temporalidade e os impactos nas concepções de permanência da coleção e exposição, são aspectos importantes que

302 A mostra explorou a relação temporal dos projetos do artista, como presença, como registro, como suspensão e irreversibilidade. Felipe Chaimovich, "Descobrir a ideia" in *Paulo Bruscky* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014) 5-8.

303 Felipe Chaimovich, "Descobrir a ideia", acesso 10 mar 2015, <http://mam.org.br/exposicao/paulo-bruscky/>

o projeto de “Expediente” coloca ao MAM-SP. “Enfrentando o desafio do tempo: entre passado, presente e futuro, a ideia resiste ao impermanente”, mas em embate e expansão com diferentes contextos.

As experiências realizadas com desenhos de eletrocefalogramas na série “Meu cérebro desenha assim”, 1979-2014<sup>304</sup> reiteram o interesse do artista sobre a performance do corpo, destacando a forma como as expressões faciais interferem no desenho, algo que não é só ‘coisa mental’, mas envolve diretamente os músculos do rosto<sup>305</sup>. Considerando que a ideia persiste à impermanência nos suportes e que são todos (papéis, telas, pessoas, contratos) findáveis, pensar o lugar das ideias e da memória implica repensar o papel do museu na conservação e transmissão. “A vida é efêmera, por que a arte não pode ser? As pessoas aceitam a efemeridade da vida, mas da arte, não. A arte tem que ser bonitinha, preservada para a eternidade, como se fosse uma coisa diferente da vida. Não vejo assim. Não separo arte e vida”<sup>306</sup>.

---

304 O trabalho envolve a realização de desenhos diretamente com o cérebro (sem mediação de instrumentos manuais) através de pesquisa que desenvolve há décadas sobre o tema, exibida em 1985 em congresso médico em Recife e apresentado em proposta ao MAM-SP no contexto do Panorama 1987. Foi exibido recentemente no museu na individual do artista, 2014, através de equipamentos de eletroencefalograma, “operados ao vivo por um neurologista e um técnico”, cujos registros (desenhos e vídeo) foram posteriormente apresentados na mostra. Quatro desenhos da série “Meu cérebro desenha assim” (“EEG Art”, 1976) integram a coleção MoMA.

305 Bruscky em entrevista a Bessa, “A deseducação”.

306 Paulo Bruscky em depoimento a Audrey Furlaneto “O pernambucano Paulo Bruscky mostra boa parte de seu acervo no Rio” *O Globo*, 05 jul 2014.



Equipe Bruscky & Santiago  
 "Limpos e Desinfetados"  
 "Cleans and Desinfecteds"

Artistas prontos para Exposições, Salões, Bienais,  
 Convenções, Debates, Acontecimentos, Performances,  
 Cursos, Sessões de Tempestade Cerebral, Eteceterarte...

Artists ready to go the Exhibitions, Salons, Biennials,  
 Conventions, Debates, Happenings, Performances, Courses,  
 Brain Storm, Eteceterarte...

Correspondência/Correspondance:  
 Equipe Bruscky & Santiago  
 Caixa Postal 850 e/and 87  
 Recife - PE - Brasil  
 50.000

VIA AÉREA

Foto: Acé Films - Recife - Brasil - 1993

108. Paulo Bruscky, "Limpos e desinfetados", cartão-postal

**“Máquina curatorial”**

obra de Nicolás Guagnini





109. Nicolas Guagnini, "Máquina curatorial" vistas da exposição  
"140 caracteres", 2014



110. Nicolas Guagnini, "Máquina curatorial"

111. vista da exposição "Mitologias por procuração", 2013

*Escolho excluindo porque não há outro jeito,  
mas o que rejeito é mais numeroso,  
mais denso, mais insistente do que nunca*<sup>307</sup>.

A máquina se constitui por uma série de painéis de madeira, móveis, variando em quantidade mas mantendo a mesma estrutura ortogonal (paredes em 90 graus, formando uma ‘cruz’<sup>308</sup>, tendo um eixo central e um sistema de suspensão que permite a sua rotação. Concebida como dispositivo de exposição, as paredes são utilizadas como suporte para apresentação de outras obras a serem expostas.

O trabalho ingressa na coleção do MAM-SP mediante doação do artista<sup>309</sup>, a convite da curadoria do museu, a partir de apresentação no 31º Panorama da Arte Brasileira, intitulado “mamõyguara opá mamõ pupé”<sup>310</sup> (em português “estrangeiros em todo lugar”), 2009, com curadoria de Adriano Pedrosa. Questionando a ambição de uma representatividade da arte brasileira e a questão identitária territorial, foi a primeira edição do panorama a apresentar artistas não-brasileiros, explorando diálogos entre a produção brasileira e a produção internacional, notadamente, da arquitetura moderna (Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha), experiências musicais como a bossa nova e tropicália e o legado neo-concreto (Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape), destacando a tensão da abstração de cariz geométrico com elementos e processos orgânicos que a subvertem.

Neste contexto, Guagnini apresentou “Máquina Curatorial”, incorporando a mobilidade dos arranjos e, em referência direta à produção neoconcreta, convocando a dimensão ativa do espectador<sup>311</sup>, além de interferir no modo de apresentação das obras e no discurso curatorial.

O trabalho foi incorporado à coleção do MAM-SP enquanto projeto de obra<sup>312</sup>, o que

---

307 Wislawa Szymborska, *Poemas* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011), 52.

308 No MAM-SP, o projeto compreende quatro paredes, com 90 graus, totalizando 8 faces. Uma versão anterior, apresentada em edição da Miami Basel consistia em apenas um ‘L’. O artista aponta que o trabalho pode assumir qualquer escala e quantidade de módulos “es una forma platónica (de hecho derivada del cubo) que se puede expresar en cualquier contexto”. Nicolas Guagnini em entrevista a autora através de email, 17 set. 2014.

309 A obra é referida como pertencente à coleção do MAM-SP no catálogo da mostra. Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Mamõyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010).

310 *Mamõyguara opá mamõ pupé* é uma tradução para o tupi da frase *foreigners everywhere*, patente no trabalho em neon do coletivo Claire Fontaine e apropriada de um grupo anarquista contra xenofobia. A tradução para o tupi, língua nativa, pouco compreendida no país, foi realizada pelo professor da universidade de São Paulo, Eduardo Navarro. Pablo León de la Barra, “Panorama of Brazilian Art”, *Centre for the Aesthetic Revolution*, acesso 17 nov. 2014, <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.pt/2009/12/panorama-of-brazilian-art-curated-by.html>.

311 “La Máquina curatorial tiene raíz neoconcreta. (...) La referencia directa para la máquina es *Estudo para núcleos*” de Hélio Oiticica. Nicolás Guagnini “Máquina curatorial in *Mamõyguara opá mamõ pupé*, 180.

312 O artista relata que não houve alterações do trabalho no processo de incorporação: “Ejecutaron mi plan idealmente – es francamente una idea simple. Hubo un ida y vuelta tecnico, en relacion a materiales, etc. Pero en concordancia siempre”. Guagnini em entrevista a autora.



112. vista da exposição “O Retorno da coleção Tamagni”

demanda/permite uma produção específica para cada nova apresentação, com abertura a variações na montagem, sobretudo no que se refere as dimensões e quantidade de painéis construídos, e, notadamente, a disposição das obras nos mesmos. Um plano de montagem detalhado acerca das questões técnicas referentes à construção da “máquina curatorial” para cada situação de exposição foi elaborado e fornecido pelo artista<sup>313</sup>.

A escolha das obras para integrar a peça, protagonizada pelo artista em sua primeira exposição no MAM-SP é delegada ao museu, quando do ingresso na coleção, mas com o direito de veto por parte do artista. A partir de consulta prévia quanto as futuras situações de montagem, Guagnini conserva a possibilidade de intervir por negativa, o que implica uma “erosão na ideia de propriedade”, uma vez que a obra pertence a instituição mas mantém ao artista a condição/direito de aprovar (e impedir, negar) a exibição do trabalho<sup>314</sup>.

Além disso, o artista sinaliza a oportunidade e contribuição específica da peça para o MAM-SP, marcado por “problemas crônicos de espaço”, uma vez que o trabalho multiplica por quatro o espaço expositivo sugerindo a exposição recorrente do trabalho<sup>315</sup>. O histórico de apresentação da peça confirma a sua visibilidade no contexto do museu tendo integrado as mostras “Ordem e progresso: vontade construtiva na arte brasileira”, 2011; “O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis”, 2012, “Mitologias por procuração”, 2013 e “140 caracteres”, 2014<sup>316</sup>. Foi particularmente explorado pela curadoria em “O retorno da coleção Tamagni”, tendo a mobilidade de arranjos contribuído para a desestabilização do arranjo cronológico linear de uma abordagem expositiva histórica tradicional.

A exposição é compreendida como parte constituinte da obra e de seu processo de formu-

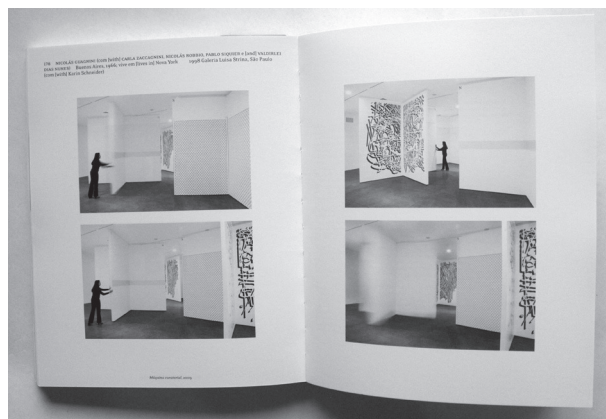
313 Nicolas Guagnini, Arquivo MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, fev. 2014.

314 “Basicamente yo no quiero ser curador a perpetuidad. Yo tengo veto, el Museo debe consultarme antes de montar la obra y yo puedo negar el permiso (lo que implica una erosion de la idea de propiedad). Pero no hay prevision para que yo sugiera y menos aun imponga obras. Mi unico derecho extendido sobre la obra es por la negativa”. Guagnini em entrevista a autora.

315 Ibid.

316 A participação do trabalho de Guagnini na mostra “Mitologias por procuração” foi indicada por Pablo Leon de la Barra, incluindo obras de Bruscky & Daniel Santiago, Farnese de Andrade, Luiz Braga, Antonio Henrique Amaral, Leda Catunda, Renato Righetto, Jaguar, Ferreira Gullar (o já mencionado “Poema enterrado”), Regina Silveira & Julio Plaza. *Mitologias por procuração* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013). As demais foram protagonizadas por Felipe Chaimovich, como curador, co-curador e coordenador de curadoria coletiva.





113.páginas do catálogo da exposição Panorama 2009

lação. A interpretação e compromisso do museu neste processo é convocado pelo trabalho. Como em “Obra em Rodízio”, de Fabiano Marques comentada anteriormente na primeira parte deste capítulo, o trabalho de Guagnini envolve uma participação ativa do artista nas primeiras exposições e uma transferência do seu enunciado para o dispositivo, produzido e articulado pelo museu nas apresentações futuras depois de integrado à coleção.

No Panorama de 2009, as obras apresentadas no trabalho de Guagnini foram selecionadas pelo artista de forma independente/paralela à seleção do curador (embora por ele acordado), tomando-as enquanto parte do trabalho, inclusive referenciando-as na ficha técnica<sup>317</sup>. Nesta montagem, além da relação entre museu e espectador, o trabalho estabeleceu uma dinâmica entre o enunciado do artista e do curador: ao inserir outros artistas, Guagnini intervém no discurso curatorial, agregando uma discussão da relação Brasil/Argentina no debate acerca da nacionalidade, mote da curadoria geral<sup>318</sup>.

O diálogo e a negociação funcional entre artista e curador não se mantém no ingresso da obra na coleção, o artista deixa de intervir na escolha das peças expostas e o museu assume o papel de ‘procurador’ do artista, comprometido com o funcionamento do trabalho e a curadoria das obras que serão dispostas na máquina.

Tendo “um conjunto de relações sociais” como material, o trabalho compreende também a dinâmica estabelecida entre instituição e espectadores<sup>319</sup> embora as fichas técnicas restrinjam-se à dimensão física/material da peça<sup>320</sup>. Assumindo uma posição de ambiguidade entre

317 No catálogo do Panorama, os artistas expostos na “Máquina Curatorial” são mencionados seguidos da preposição “com” (Nicolas Guagnini com ...), o que não é mantido nas exposições posteriores cf. catálogos *O retorno da coleção Tamagni; 140 caracteres* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014).

318 O artista (argentino residente nos Estados Unidos, cuja produção referencia a arte brasileira) escolheu obras de Carla Zaccagnini, Nicolás Robbio, Pablo Siquier e Valdirlei Dias Nunes, três argentinos e um brasileiro, residentes em diferentes lugares, mas com produção ligada ao Brasil e todos representados por galerias brasileiras. “En el caso del Panorama los artistas fueron seleccionados por mi y consensuados con Pedrosa... se trataba de alguna manera de jugar con la argentinidad en Brasil o la brasilenhización de lo argentino”. Guagnini em entrevista a autora.

319 “Creo que para que “relaciones sociales” sea aceptado como parte de una ficha técnica falta un poco todavía...” Ibid.

320 Apresentado como “técnica mista”, “painéis de madeira”, “eixo de metal e painéis de madeira”.





114.vista da exposição "140 caracteres"  
115.vista da exposição "Ordem e Progresso"

escultura e aparato expositivo<sup>321</sup>, "Máquina curatorial" não circunscreve-se à materialidade ou mobilidade física do suporte, mas envolve um "uso" que revela a exposição como parte constituinte do trabalho. Considerando que a proposta reside em 'suportar' os trabalhos de uma exposição, 'usado' como um dispositivo de apresentação das obras nas exposições, em relação com o partido curatorial, o trabalho coloca em discussão a ativação do trabalho, a relação sujeito/objeto e a mutabilidade dos arranjos.

O aspecto de 'espelhamento' e a restrição de interferência dissonante na curadoria, reside na participação limitada do espectador na mobilidade do suporte e recombinação de escolhas prévias. Empurrar as paredes evidentemente não constitui uma intervenção efetiva no discurso curatorial tampouco envolve a seleção das obras, mas sinaliza a mutabilidade das montagens, seu caráter não definitivo, combinável, cuja percepção e manipulação do espectador participa na construção do sentido.

Ao desenvolver um dispositivo de interferência na apresentação das obras em exposição, "Máquina Curatorial" aciona e explora o seu próprio potencial de dispositivo, enquanto programação/negociação de gestos, usos e sentidos, inserindo instabilidade e movimento em dado enunciado curatorial. A instituição de um dispositivo no museu envolve um outro modo de mostrar as obras, de constituir-se como obra e de pensar a participação do trabalho de arte no discurso expositivo, intervindo na forma estática e linear de apresentar as obras.

O papel do artista como formulador de um (contra)dispositivo mantém-se ativo e ampliado através do próprio uso do dispositivo e do processo de auto-reflexão que ele engendra. O

321 "De certa maneira, a máquina espelha a intenção curatorial da exposição e confunde os limites entre escultura". Julieta González, "Extranjeros en todas partes" in *Mamõyguara opá mamõ pupé*, 44. Cabe entretanto ressaltar que a noção de espelhamento restringe-se a acepção afirmativa na relação com o discurso curatorial, oblitando a possibilidade de interferir, romper, distorcer, ser dissonante. O artista argumenta acerca da participação e do espelhamento que "el aspecto mas "espejado" es que la participacion de la audiencia es limitada.... la maquina puede solo recombinar lo que hay en sus paredes, un mundo ya prescrito... situacion analoga a la del artista que interfiere en la curaduría... los terminos son "dados" en el sentido Meireles del assunto". Guagnini em entrevista.



artista se enuncia e, ao mesmo tempo, fornece um dispositivo através do qual o museu se enuncia, numa dupla repercussão. No que a “Máquina curatorial” (des)programa, a obra implica limitações e também potencialidades como a mobilidade na percepção das obras e a mutabilidade das aproximações a cargo do espectador, reiterando a indissociabilidade fenomenológica e contextual entre sujeito e objeto.

Considerando que uma máquina, à diferença de uma ferramenta, envolve um conjunto de peças que operam juntas para executar um trabalho, a obra de Guagnini não se pauta na simples instrumentalização e banalização de seu uso. Além da mobilidade giratória, “Máquina Curatorial” pauta-se na potencial intervenção na relação sujeito-objeto e de suas ressonâncias nas práticas discursivas/expositivas da instituição, propiciando uma dimensão crítica e, sobretudo, interveniente no modo expositivo que o museu dispõe. O artista destaca o movimento do trabalho em direção “à dispersão da autoria, a proliferante multiplicidade e o espírito de participação do trabalho”<sup>322</sup>.

Sem prever ou controlar os efeitos, o trabalho propõe/institui outro modo de mostrar, pensar a exposição e articular sujeitos/objetos. O artista comenta que sua intenção de “una perdida o diffusion gradual de poder.... mi poder autorial diluye el poder curatorial... y a su vez los espectadores lo diluyen mas aun.... a medida que el tiempo pase la maquina deberia naturalizarse como un rasgo mas del museo en si mismo”<sup>323</sup>.

---

322 Correspondência entre Nicolás Guagnini e Felipe Chaimovich, Arquivo do MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, fev. 2014.

323 Guagnini em entrevista a autora.

**“Café Educativo”**

obra de jorge Menna Barreto



116. Jorge Menna Barreto, "Café Educativo", encontro com merendeiras



117. Jorge Menna Barreto, "Café Educativo", vista da exposição Panorama 2011



*“o começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos. Mas breve é o começo de um livro – mantém o começo prosseguindo”<sup>324</sup>.*

O trabalho de Jorge Menna Barreto é datado 2007/11 e vem sendo descrito de diferentes modos pelo artista e pela instituição, respondendo não apenas ao contexto de veiculação e endereçamento de cada discurso mas, sobretudo, às próprias transformações do trabalho a partir de seu percurso expositivo. As diferentes instâncias de apresentação do “Café Educativo” sinalizam a complexidade da inserção desta obra na coleção do MAM-SP, em que o processo de aquisição compreende a própria definição do trabalho.

As situações expositivas, apresentações públicas e desdobramentos não só informam o trabalho ou uma etapa de sua elaboração, mas integram a dimensão propositiva da obra. A definição preponderante compreende a instalação de um café no espaço expositivo, acrescentando-se a particularidade ou diferencial do atendente ser um educador, preparado para conversar com o público sobre a exposição<sup>325</sup>.

Os termos relacional, instalação, *site specific* e participação são mobilizados na descrição da peça, reiterando a parceria estabelecida com o setor educativo e com o público, assim como a componente informal do ambiente e os conceitos de mediação (colaborativa, não-diretiva, espontânea, não-conteudista) que o trabalho propõe.

Na medida em que envolve “situações para o relacionamento entre as pessoas” e constituição de um “lugar de encontro dos mediadores educativos de uma instituição cultural com o seu público”<sup>326</sup>, o trabalho aponta a limitação da descrição fotográfica ou discursiva para comportar a complexidade das interações propostas.

Visando a construção de respostas às especificidades de cada contexto expositivo, o ingresso do trabalho na coleção envolve o esforço para identificar os conceitos do trabalho (esforço presente não apenas nesta reflexão mas, antes disso, no longo diálogo entre artista e instituição). Como outros trabalhos abordados nesta pesquisa, a peça enfrenta e requisita o não condicionamento à sua constituição material/formal, incorporando as condições de apresentação.

“Café Educativo” alinha-se a experiências colaborativas desprovidas de roteiros pré-definidos, situando-se em práticas artísticas contemporânea ainda em processo de legitimação e definição, conceituadas como participativa, social, relacional, *research-based*, *site-specificity*, entre outros termos, aqui referenciados como instrumental reflexivo sem constituir

---

324 Maria Gabriel Llansol, *O começo de um livro é precioso* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003).

325 Cf. ficha técnica que o identifica no banco de dados da coleção, releases e catálogos institucionais.

326 Etiqueta informativa no espaço expositivo ““Encontros de arte e gastronomia”, cf registro fotográfico do artista Jorge Menna Barreto, enviado a autora, 25 abr. 2014.



118.vista da exposição “Arte e esfera pública”

um enquadramento ou filiação estanque. Claire Bishop aponta que as atuais práticas participativas (*participation art*) embora desafiadoras da materialidade e institucionalização/mercantilização, diferenciam-se das práticas performativas e conceituais dos anos 60 e 70 ao enfatizar o processo sobre imagem, objeto e mesmo conceito<sup>327</sup>, envolvendo dinâmicas de grupos e situações sociais de longa duração, endereçadas a um público restrito<sup>328</sup>.

Definido pelo artista como um trabalho *site specific* ou melhor, tirando partido do *site specific* como metodologia de trabalho (e não enquanto categoria)<sup>329</sup>, “Café Educativo” propõe a participação da instituição e do público, formulando um posicionamento ao lugar expositivo, contextual e discursivo da instituição, sobretudo no que se refere às práticas educativas. O trabalho não se define por um conjunto de objetos (o mobiliário, por exemplo, é reformulado a cada exposição) tampouco pauta-se em instruções para sua produção. Prescindindo de uma forma, objeto, materialidade ou mesmo discursividade fixos e formulados anteriormente através de um roteiro que paute a ação dos protagonistas ou configuração da obra, “Café Educativo” reivindica a colaboração da instituição e do público para ser realizado, incluindo a formulação de estratégias de relação/intervenção nas práticas expositivas, educativas e curatoriais como parte constituinte da obra.

O trabalho ancora-se na ambiguidade entre obra e projeto educativo, tendo a (in)decisão entre estes marcos não-“resolvida”, mas assimilando e tirando partido das oscilações e desdobramentos do trabalho.

“Café” é formulado inicialmente como uma proposta de mediação artística-educativa-

327 Bishop, *Artificial hells*, 5-6.

328 Ibid., 69.

329 Jorge Menna Barreto, “Café Educativo - Proposal for The School of Missing Studies / Bienal de SP 2014”, Arquivo do artista enviado por email a autora, 16 jul. 2014; Jorge Menna Barreto, “Manual para um Café Educativo, Guia para realização da obra”, Arquivo do artista enviado por email a autora, 18 set. 2014. O uso do termo *site specific* no Brasil, sem tradução foi tomado como categoria artística, traindo o conceito de que o contexto define o significado. O artista também questiona a excessiva supremacia ao conceito e tipologia de lugar (embora desmaterializado, discursivo e muitas vezes “inespecífico”) na produção recente a partir do “legado do site specificity”, o que “ofusca” outras relações e conceitos a partir do mesmo legado. Jorge Menna Barreto, “Exercício de Leitoria” (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2012).

119.páginas do catálogo  
Panorama 2011



institucional<sup>330</sup>, no Paço das Artes, em 2007 (cuja data é mencionada no trabalho). Posteriormente é apresentado no contexto dos projetos educativos “vazio” (sic) e “In dreams begin responsibilities”, nas Bienais de São Paulo e do Mercosul, respectivamente<sup>331</sup>. Embora não-realizados, os três projetos constituem momentos de formulação e interlocução importantes no processo de amadurecimento conceitual do trabalho<sup>332</sup>.

Nestes contextos, o trabalho constitui uma parte integrante do projeto pedagógico, dispositivo de mediação da exposição, sem enquadramento enquanto proposição artística. A proposta destaca o espaço relacional criado pelo trabalho, a programação de atividades e debates, a relação entre espacialização/discurso sendo a arquitetura/mobiliário ‘moldada’ conforme as especificidades de cada exposição e, sobretudo, o caráter colaborativo/propositivo da mediação em lugar dos tradicionais recursos didáticos-funcionais e da passividade implícita à (o)posição hierárquica entre quem fala/expert e quem escuta/amador<sup>333</sup>.

A primeira formulação do trabalho como projeto artístico é apresentada em “Arte e Esfera Pública”, 2008, no Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Vitor Cesar e Graziela Kunsch. O trabalho mobiliza a noção de “espaço relacional” e de desaceleração da exposição, com duração eventual no espaço expositivo (e não em caráter permanente) e tendo o papel de atendente-educador protagonizado pelo próprio artista<sup>334</sup>. A “aparição ainda bastante tímida” deve-se à escala e proposta do projeto, centrado em práticas de discussão das esferas

330 Jorge Menna Barreto, “Café Educativo”, Arquivo do artista, enviado por email a autora. O projeto não-realizado foi concebido por Barreto em 2007 no contexto do Núcleo Educativo do Paço das Artes, instituição estatal dedicada a produção de arte contemporânea na cidade de São Paulo, da qual o artista era coordenador.

331 O projeto educativo “vazio” (sic) foi formulado para a 29ª Bienal de São Paulo por Ana Maria Tavares, Vitor Cesar e Jorge Menna Barreto, a convite da curadoria, não-realizado por restrições financeiras. Ana Maria Tavares, Jorge Menna Barreto, Vitor César, “vazio Proposta de Projeto Educativo para Bienal 2008”. A proposta curatorial “In dreams begin responsibilities” de Simon Sheikh para a 7ª Bienal do Mercosul, embora não selecionada, apontava Barreto como coordenador pedagógico. Simon Sheikh, “In Dreams Begin Responsibilities. Detailed Proposal for The 7th Bienal do Mercosul” Ambos consultados a partir do arquivo do artista, Jorge Menna Barreto, enviado por email, 25 abr. 2014.

332 Jorge Menna Barreto em entrevista a autora, Florianópolis, 13 e 19 mar. 2014.

333 Sheikh, “In Dreams Begin”; Simon Sheikh, “Letter to Jane (Investigation of a function)” in *Curating and the Educational Turn* org. Paul O’Neill et al. (London: Open Editions, Amsterdam: de Appel, 2010), 67.

334 Prescindiu de aproximação com o setor educativo da instituição que sediava a exposição bem como contratação/formação de mediadores. Barreto em entrevista a autora.

públicas e contextuais.

O enquadramento do trabalho como proposta artística não compete exclusiva ou isoladamente ao artista mas está atrelado à interlocução com outros profissionais<sup>335</sup>. A posição é consonante com a formação e atuação profissional de Barreto e parte da insatisfação com as abordagens diretivas de mediação. O trabalho procede do desejo de intervir no setor educativo, de participar de sua formulação, ainda que situado no lugar de obra, contribuindo no questionamento das fronteiras disciplinares e das margens de atuação do artista.

A segunda apresentação do trabalho em “Itinerários, Itinerâncias: 32º Panorama da Arte Brasileira”, 2011, curadoria de Cristiana Tejo e Cauê Alves no MAM-SP conecta-se diretamente à incorporação da obra na coleção, através do Núcleo Contemporâneo.

Apresentado na área central do museu, junto a parede de vidro diante do parque e “intencionalmente” ao lado do restaurante do museu<sup>336</sup>, o ambiente foi criado em diálogo com o projeto expográfico da mostra, envolvendo a configuração de um *lounge*, com pufes e um balcão equipado com máquina de café, tendo uma parede preta com avisos manuscritos a giz branco a referenciar o emblemático quadro-negro de sala de aula (recurso de marcação cenográfica dos espaços de intersecção entre atividades do museu e obras de arte).

Além da instalação do café no espaço de exposição e de nele sediar as atividades de mediação do setor educativo do MAM-SP, o trabalho incluiu a participação do artista na formulação de um programa de atividades, importante faceta da ação educativa institucional. Integrado a uma mostra aderente ao protagonismo das práticas educativas no circuito artístico (*educational turn*<sup>337</sup>), o “Café” propôs a discussão da condição de troca ou serviço da atividade artística/educativa, configurando-se não necessariamente como oposição, mas como intenção de “não aderir facilmente” ou “desconfiar” deste contexto<sup>338</sup>.

Embora não descarte a provocação irresoluta (educadores como garçons e, por extensão, educação como serviço), o trabalho não circunscreve-se à construção irônica de uma situação mas reivindica o caráter interveniente. A dimensão de diálogo com as práticas e conceitos educativos da instituição, importante setor do MAM-SP desde a década de 90, é ressaltada, o que instaura uma atuação colaborativa inédita do artista e uma participação igualmente inédita do setor educativo na coleção, uma vez que o “Café” envolve a formulação de abordagens pedagógicas para cada exposição.

O partido curatorial desta edição do Panorama pautou-se nos deslocamentos geográficos e disciplinares na produção contemporânea, comissionando intervenções em espaços não-expositivos e aproximações com outros setores do museu, notadamente propondo a fluidez

---

335 Ibid.

336 Barreto em entrevista a autora.

337 Sobre o tema: *Curating and the Educational Turn* org. Paul O'Neill.

338 Os debatedores foram Cayo Honorato e Fátima Leite, acompanhado dos curadores, sendo o programa elaborado conjuntamente entre artista e setor educativo. Barreto em entrevista; Leyton em entrevista.



120.vista da exposição "Campo Neutral"

entre propostas pedagógicas, discursivas e artísticas<sup>339</sup>. Considerando que a inclusão do “Café Educativo” nesta mostra responde a um convite “direcionado”<sup>340</sup>, reafirma-se a ambivalência entre obra-de-arte/projeto-educativo, ambiguidade que incluiu no histórico da peça projetos educativos em estreita colaboração com artistas e curadorias de formatos não-convencionais.

A reivindicação e inscrição de um projeto educativo no âmbito artístico (mediante identidade autoral do artista ou concepções artísticas que embasam a proposta), na análise de Claire Bishop, implica que essas práticas sejam analisadas com critérios dos campos artístico e educacional, evitando separações ou subordinações disciplinares, mas atentando para os impactos em ambos os domínios<sup>341</sup>.

A dimensão propositiva e a relação do “Café” com as práticas educativas do MAM-SP é destacado na segunda exposição do trabalho, já integrante da coleção do museu. No projeto “Encontros de arte e gastronomia”, 2012, coordenado por Felipe Chaimovich e Laurent Suaudeau, a obra propôs um produtivo ‘desacordo’ com a curadoria. Estruturado em uma série de “experiências artístico-degustativas” protagonizadas por duplas de *chefs* e artistas, o projeto curatorial compreendeu uma situação expositiva específica mediante uma cozinha instalada na sala de exposição. Apresentado posteriormente aos eventos, através de um programa de atividades intitulado “O alimento no campo expandido”, o “Café Educativo” abordou temas omitidos como questões de saúde, impacto ecológico e social da produção e consumo da comida, marcando uma posição dissonante e crítica ao enfoque curatorial centrado na relação sensorial/degustativa.

Ao endereçar-se também ao público de merendeiras de escolas<sup>342</sup>, o “Café” atuou junto ao educativo como proposição de pensar o alimento fora da relação formal/estética com

339 Cristiana Tejo, Cauê Alves, “Itinerários, Itinerâncias” in Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Itinerários, Itinerâncias: 32º Panorama da Arte Brasileira* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011), 31.

340 Barreto, “Exercício de Leitura”, 106; Barreto em entrevista.

341 Bishop, *Artificial Hells*, 249.

342 Daina Leyton em entrevista a autora.



a arte, tendo a defesa do alimento orgânico não-industrializado como resposta propositiva do trabalho (e do setor educativo), recusando uma suposta subserviência ao enunciado curatorial.

O ambiente e mobiliário do “Café” vem sendo projetado e construído de acordo com as expectativas e demandas arquitetônicas/expográficas. Embora não assuma uma proposição divergente ou dissonante à configuração espacial vigente em cada mostra, a presença de um café como espaço educativo inserido na exposição opõe-se à arquitetura disciplinar/funcional do museu e da sala de aula. Destacando o uso social do espaço expositivo, o trabalho cria um espaço reflexivo na exposição e transforma o lazer e consumo do café do museu em um espaço discursivo<sup>343</sup>, num movimento de mão dupla que espacializa o discurso, deslocando a ênfase de um “discurso de mediação” para um “ambiente de mediação”<sup>344</sup>.

A “esquisita posição” de servir café e a “desconcertante surpresa dos visitantes serem servidos” aponta os efeitos do deslocamento da atividade de uma conversa e café para o contexto expositivo, redimensionando as posições e regras correntes para o público e também para o educador, cujas atividades passam a incluir “a rotina diária de ‘cuidar de uma cozinha’, lavando a louça, fazendo café, mantendo a mesa limpa”<sup>345</sup>. Nesta dinâmica, insinua-se a relação entre educar e (literalmente) servir, patente na instrumentalização corporativa das ações educativas/sociais e a profusão de serviços oferecidos pelos/nos museus<sup>346</sup>. Por outro lado, mobiliza também concepções de troca e diálogo não hierarquizado, opondo-se à formulação prévia e à transmissão inequívoca de informações a um público passivo<sup>347</sup>.

Os possíveis desvios, afirmações ou sobreposições entre lazer, exposição, ensino e crítica não acontecem sem nuances. O artista opõe-se à aceção do educativo como prestação de serviço, defendendo o incômodo e o estranhamento como fecunda oposição à lógica de “satisfação” que atravessa o ciclo de consumo e a relação museu-público-patrocinador<sup>348</sup>.

Ao reiterar uma dimensão colaborativa, o trabalho assume-se como dispositivo no/do museu, o que comporta envolvimento e usos não necessariamente previstos ou controláveis, incluindo a possibilidade do trabalho “prestar-se” às intenções dos protagonistas e/ou de se infiltrar disfarçadamente no museu e nele intervir por outros protagonistas, em negociação e tensão com os discursos da instituição.

A dimensão educativa do trabalho ocupa um papel estruturante na proposta embora não

---

343 Sheikh, “Letter to Jane”, 67. A inserção de um discurso no café também é mencionada pelo artista em Barreto, “Café Educativo”; Barreto em entrevista.

344 Felipe Prando, “Indagações sobre o espaço expositivo” *Gazeta do Povo*, 04 jun. 2013.

345 Marcos Frankowicz em email a Jorge Menna Barreto, 8 ago. 2013. Arquivo do artista.

346 Sobre o tema ver: Cayo Honorato, “Expondo a mediação educacional”; “Mediação na arte contemporânea; “Como Estar no Dissenso?”.

347 O artista comenta o tempo/espaço do café como uma proposição de ‘embutir’ um momento de conversa e elaboração anterior/posterior a experiência de uma atividade cultural/artística no próprio espaço expositivo, espécie de ‘metabolização’ dessas experiências e do que elas podem significar, recorrendo a metáforas alimentares como ‘digestão’ ou ‘aperitivo’ da exposição. Barreto em entrevista.

348 Jorge Menna Barreto, “A sobrevivência do espanto” *Urbânia* n.5 (2015): 240.



121. Jorge Menna Barreto, "Café educativo" Festival de Sucos verdes no MAM-SP

devidamente abarcada na maioria das etiquetas e descrições, que destacam o aspecto instalativo (conforme o trabalho é "classificado") pelo museu, excetuando-se a produção discursiva do setor educativo, que discorre mais detidamente sobre os programas e desdobramentos do "Café"<sup>349</sup>.

A dimensão de encontro e a relação "escapadiça" com o espaço e a configuração material é pontuada em relato de Gregório Sanches, colaborador, que sinaliza que o "Café" foge da ação do beber café, mas ancora-se "na ideia da educação. Ele sai do espaço que se aloca e entra no corpo que se propõe adentrá-lo" <sup>350</sup>. Tirando do "meio", o trabalho coloca o mediador "dentro" do espaço de diálogo, na medida em que a mediação constitui a própria obra e não uma posição intermediária entre obra-público<sup>351</sup>.

Menos relação mimética ou de representação de uma mediação educativa, o trabalho visa problematizar e sobrepor a definição estanque dos campos artístico e educativo. A hesitação, intencionalmente indecível, entre obra-de-arte e projeto-educativo, também é reivindicada na definição do que constitui o trabalho. Esta "indefinição produtiva" defendida para o "Café" complexifica o lugar da obra na coleção. A dimensão processual do trabalho não antecede à obra e sua aquisição pelo museu, mas estende-se, junto à instituição, mesmo depois de integrado à coleção.

As situações expositivas foram propositadamente tomadas pelo MAM-SP e pelo artista como instâncias de experimentação para formulação/definição do trabalho. A indefinição (conceitual e operatória) foi "tolerada" pela instituição, tendo as exposições como pretexto para "engrossar o caldo", visando definir o trabalho justamente a partir do embate com os contextos expositivos, apropriando-se da exposição como lugar de apresentação, produção e experimentação.

349 Daina Leyton, "A mediação no campo expandido" in *Obras comentadas: mediações* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015).

350 Gregório F. C. Sanches, "Relatório da exposição "32º Panorama da Arte Brasileira – Itinerários/ Itinerâncias"", Arquivo do artista Jorge Menna Barreto, enviado por email a autora, 25 abr. 2014.

351 Com ativo envolvimento no trabalho, os mediadores propuseram desdobramentos na exposição, procurando "outras formas de ativar o trabalho", que não as convencionais "atividades" e estabelecendo relação com outras atividades (um almoço feito pelo artista no seminário), um concurso de "receitas orgânicas (criativas) para fornos elétricos. Barreto em entrevista.



122. Jorge Menna Barreto, “Café educativo”, vistas da exposição “140 caracteres”, 2014

Depois de integrar o Panorama e os “Encontros Arte e Gastronomia”, o trabalho foi apresentado em “Campo Neutral”, 2013, no Museu de Gravura da Cidade de Curitiba. Com curadoria de Felipe Prando, a mostra discutiu os formatos expositivos tradicionais, reivindicando uma dimensão processual para a exposição e um estatuto não-secundário para atividades de mediação, publicações e simpósios. Neste contexto, o ambiente de mediação do “Café” foi o eixo central das práticas educativas da exposição em diálogo com a curadoria e expografia do projeto.

Em “140 caracteres”, 2014, curadoria realizada por alunos do Laboratório de Curadoria, curso promovido pelo Departamento de Curadoria e o Setor de Cursos, coordenado por Chaimovich no MAM-SP, o trabalho foi situado espacialmente entre a loja e o restaurante do museu. Nesta configuração formal bastante modesta, o balcão confundia-se com um guichê de informação e os assentos improvisados nos degraus da escada dificultavam o uso do ambiente dada a situação de passagem. A mediação foi realizada pelos curadores da mostra, acordado entre artista e instituição (uma vez que ‘contraria’ o enunciado que define do trabalho), reservadas as particularidades de uma instância de formação e não de profissionais atuantes<sup>352</sup>.

Recentemente, uma versão do trabalho “Café Educativo: Paladar Cego” foi apresentada na Bienal de São Paulo, 2014. A proposta incluiu oficinas sobre ativismo alimentar, agroecologia, locavorismo, veganismo e *site specific*, questões trabalhadas em outras edições do “Café”, como “Encontros de arte e gastronomia” e “Campo Neutral”. “Paladar cego” incluiu a inserção e comercialização de sucos específicos, produzidos a partir de plantas comestíveis provenientes do próprio Parque do Ibirapuera, no bar da Bienal<sup>353</sup>.

352 O artista participou do processo de formação dos curadores para a mediação-colaboração. Os 20 curadores-alunos, provenientes de várias áreas de formação e atuação profissionais (não necessariamente jovens curadores em formação) não foram remunerados, mas desempenharam a tarefa voluntariamente.

353 Jorge Menna Barreto, “Anotações sobre uma certa inclinação educativa de uma trajetória (supostamente) artística” *Urbânia* n.5 (2015): 214-223. O trabalho foi inserido no projeto “The School of Missing Studies”, de Bik van der Pol tendo o convite endereçado ao artista (e não à instituição). O projeto inicial contava com o subtítulo “gone mobile” incluindo o dispositivo de um carrinho, conferindo mobilidade ao café e propondo sua inserção no ambiente exterior do parque, e não dentro do espaço expositivo. Neste contexto, propunha uma relação ativa com o setor educativo do MAM-SP, o que não foi realizado. Também foi convidado a integrar “A escola pode ser uma gaiola, a escola pode ser uma asa”, 2014, no Museu de Arte do Rio, MAR, mostra que discutiu a relação entre



123. Jorge Menna Barreto, “Café educativo”, vista da exposição “Prêmio Marcantonio Vilaça”, 2015. MAC Ibirapuera, São Paulo.

Acompanhando a experimentação protagonizada pelo “Café” nas exposições, a documentação do trabalho assume um importante papel para o museu e para o artista, interessado em constituir um processo a partir da coleção, evocando “tanto a trajetória que tem se constituído, como a instituição como arquivo”<sup>354</sup>. Uma primeira apresentação do histórico do trabalho foi realizada em “Vestígios – memória e registro da performance e do *site specific*”, 2014, em nova curadoria coletiva dos participantes do curso Laboratório de Curadoria, coordenado por Tobi Maier. A mostra explorou a presença residual de atos performáticos ou ações relacionais nos arquivos e publicações integrantes da coleção da Biblioteca, onde foi realizada. Nesta mostra, o “Café” foi exibido na condição documental, através de uma pasta, contendo imagens e textos sobre as exposições passadas, prescindindo não apenas da instalação do café, mas sobretudo, da atividade colaborativa e relacional da peça<sup>355</sup>.

O histórico das mostras aponta a diversidade de configurações do trabalho, tanto espacial/formal quanto nas relações constituídas e temas discutidos. Esta abertura e flexibilidade assumida é coerente com o processo dinâmico de escolhas, testes, respostas e experimentações que pauta o processo artístico, tendo como marcante diferencial o fato deste processo ser realizado pelo artista no/com o museu, já integrado à coleção. A exposição foi tomada como território de formulação e experimentação do trabalho e a coleção como parte deste processo, na medida em que seu *topos* (discurso e lugar) inclui a temporalidade do percurso da obra, numa experiência construída conjuntamente entre/por instituição e artista.

Ao afirmar que o trabalho está “sendo adquirido desde 2011 até hoje”,<sup>356</sup> o artista (em cumplicidade com o museu) amplia a noção convencional de transferência jurídica/contábil

---

arte, educação e seus usos sociais em instituição que atrela museu e escola. Jorge Menna Barreto, email a autora.  
354 Ibid.

355 Incluindo registros fotográficos de performances da artista Laura Lima, a mostra instaura um deliberado desacordo com suas instruções, mesmo que destacado o caráter documental e a situação espacial da biblioteca.

356 A interlocução entre artista e museu para definir “o que afinal foi adquirido pelo museu e o que é exatamente a obra”. Barreto, email a autora, 15 jan. 2014. A investigação destaca especificamente a relação estabelecida neste caso, embora sem incidir em questionamento ou pesquisa sobre a extensão desta dinâmica com outros artistas, caracterizando prática institucional ou um caso isolado.



124. Jorge Menna Barreto, "Café educativo - Paladar cego", 2014 vistas dos sucos específicos no bar, Bienal de São Paulo

da posse (objetual ou projetiva) para um processo de definição conceitual do trabalho no ingresso da obra na coleção. A interlocução assumida entre museu e artista pautou-se num acordo verbal, assumindo a indeterminação menos como lacuna ou limitação de artista e museu, mas como percepção alargada da dimensão processual do trabalho e, igualmente, da coleção.

O insistente resguardo de uma "indefinição produtiva"<sup>357</sup> manteve o trabalho em processo, singular simultaneamente (e não precedendo) à entrada para a coleção. A resistência a formular precocemente um conjunto de instruções ou detalhamento das características do trabalho repercutiu na obra e na coleção, ambas assimilando reverberações em seu conceito e dinâmica.

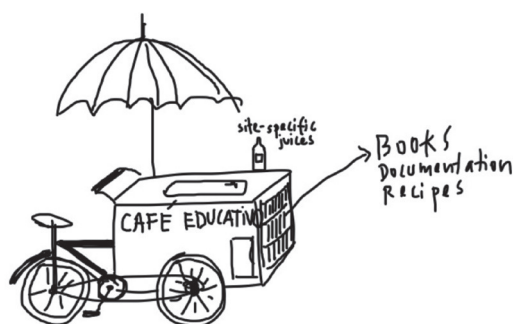
Tirando partido das exposições como lugar de experimentação do trabalho e instrumental na sua definição, o MAM-SP e o artista acordaram em formular um histórico do "Café", visando construir o escopo para apresentações futuras. Interrogado sobre os formatos deste histórico (na altura em inconclusa elaboração) e os riscos de assumir um aspecto prescritivo, o artista argumenta conceber este registro como uma espécie de "mapa" com os diferentes "nós", não fornecendo instruções ou um repertório de opções, mas construindo uma história (não linear) dos pontos anteriores, reunindo subsídios para que o próximo ponto possa ser suposto ou inventado pela instituição, na ausência do artista. Ao procurar evitar 'engessar' trabalho numa determinada versão ou tomá-lo como registro, o artista pensa o lugar da coleção como mais "nó"<sup>358</sup> da obra, ampliando o estatuto instrumental da documentação, mas refletindo sobre seu papel, condições de acesso e relação reversível entre temporalidade e geração de versões.

A própria construção da documentação do "Café" assimilou uma pluralidade de vozes. Relatos, projetos não-realizados e depoimentos do artista e dos educadores-colaboradores envolvidos foram somados ao discurso curatorial (representação centralizadora da instituição) e ao enunciado 'técnico' dos profissionais de acervo/conservação. Além de incluir o enunciado do

357 Barreto em entrevista a autora.

358 Ibid.





125. Jorge Menna Barreto, "Café educativo", desenho  
126. Jorge Menna Barreto, "Sucos específicos", 2014

artista, o trabalho tira partido do procedimento correntemente adotado pelo setor educativo do MAM-SP de constituir arquivo com os relatos dos mediadores como modo operatório do "Café", contribuindo na negociação do estatuto e visibilidade do discurso dos educadores (em geral circunscrito ao uso interno e cuja escrita se contrapõe a oralidade de sua fala junto ao público<sup>359</sup>).

A constante participação do artista e do setor educativo nas apresentações do trabalho no contexto da coleção do MAM-SP, em reiterado diálogo com os demais setores (acervo, arquitetura, curadoria), corrobora para redimensionar obra e educativo no âmbito institucional.

A complexidade instável das relações instauradas, a negociação interna dos enunciados e a participação de diferentes protagonistas na formulação do trabalho não permite reduzir "Café Educativo" à "instalação de um ambiente de café num espaço expositivo, tendo um educador como atendente", como o trabalho é descrito, mas como foi recentemente formulado pelo artista, o configura enquanto uma "ilha de mediação não diretiva entre instituição, setor educativo, obra de arte e público", tendo sua forma e função variáveis conforme cada apresentação e configurando-se "materialmente", como um "acordo verbal entre o artista e a instituição" demandando "ser atualizado e retrabalhado" a cada vez que vem a público<sup>360</sup>.

Ao marcar o trabalho como instância de colaboração e formulação específica, "Café" estabelece uma relação com o contexto (sempre específico e inevitavelmente mutável), adjetivando-

359 Os relatos dos mediadores, prática adotada pelo educativo do MAM-SP mas correntemente circunscrita a este setor, passam a ser incorporados ao trabalho. Um dos relatos destaca que o trabalho suscitou um "recondicionamento dos costumes" do público e dos profissionais do educativo do museu, que mudam seu lugar de trabalho, usando mais o espaço de exposição. Sanches, "Relatório". Sobre o tema, ver publicação recente do MAM-SP que amplia a visibilidade do discurso do setor educativo e também o foco (tradicionalmente centrado nas práticas e conceitos de mediação): *Obras comentadas: mediações*.

360 A elaboração conceitual do artista do "Manual para um Café" decorre anos depois da data inicial do trabalho e de sua incorporação na coleção, igualmente posterior a entrevista a autora, onde relatou um processo ainda inconcluso de formalização de um contrato, quando interrogado sobre seus termos, limites e riscos. Neste documento, ainda em fase de elaboração, percebe-se o partido tomado por uma indefinição, notadamente ancorado em uma série de experiências de montagens anteriores e conversas com a instituição. Barreto, "Manual para um Café"; Jorge Menna Barreto, "Café Educativo - Proposal for The School of Missing Studies / Bienal de SP 2014", Arquivo do artista, enviado por email a autora, 16 jul. 2014.

se da ‘relação específica’ com o lugar, suas implicações espaço-temporais e discursivas e, paradoxalmente, mantendo aberta a capacidade de mudar e de responder a cada ‘novo’ contexto. Para ser “atualizado e retrabalhado”, o trabalho não se repete a partir de uma partitura ou conjunto de instruções, mas propõe uma resposta propositiva a cada contexto, incluindo desdobramentos não previstos. Condicionado ao engajamento da instituição na manutenção do trabalho, o trabalho parece desconfiar das instruções como garantias. Ao reivindicar sua ativação e uso por participantes/colaboradores, o trabalho ‘depende’ do engajamento das pessoas envolvidas e amplia a função do mediador como facilitador ou tradutor das obras para o público.

Uma “versão específica”, cujas características foram determinadas por determinada exposição, corresponde a anular sua especificidade em apresentações futuras. Investigando a possibilidade de ser específico em uma coleção, o trabalho parece apontar que ser “permanentemente específico” implica a capacidade (flexível e reflexiva) de responder à especificidade de cada contexto, incorporando-a na sua constituição conceitual e operatória e tirando partido da relação com cada exposição e com o lugar da obra na coleção de um museu, enquanto projeto a longo prazo e endereçamento ao futuro/passado.

O processo desenvolvido pelo artista junto ao museu não conduziu a uma definição conceitual mais precisa (como objetivado pela instituição) mas à reivindicação da dimensão participativa, educativa, relacional e de especificidade. O artista afirma que “essa indefinição produtiva tem se alastrado e acho que estamos todos (museu, bienal, participantes e eu) querendo ver até onde conseguimos manter esse frescor de obra-em-curso”<sup>361</sup>. Destacando a ressonância da obra na desestabilização do conceito de coleção e duplamente, as reverberações do lugar-coleção na constituição da obra, o “Café” também instaura uma relação inédita entre obra e o setor educativo e deste com os demais setores do MAM-SP, convocando o setor para participar e interferir nas exposições, na constituição do histórico da obra e seu lugar na coleção.

A “indefinição produtiva” reivindicada pelo trabalho na coleção e em suas exposições estende-se para o espectador e para a posição do pesquisador no processo de acesso ao trabalho, demandando um contato distendido com a obra. Ao mobilizar diferentes formas de contato com a obra e fontes variadas, comporta uma série de desafios metodológicos e aponta a dimensão colaborativa da prática do espectador e do pesquisador, uma vez que a investigação intervém no objeto ao testemunhar e relatar uma concepção que se precisa, paradoxalmente, ao assumir uma indefinição constituinte<sup>362</sup>

---

361 Jorge Menna Barreto, email a autora, 30 jul. 2014.

362 Acompanhando o modo como o trabalho se formula e se transforma, percebi a implicação ressonante de minhas próprias perguntas e comentários no decorrer da pesquisa. Esta percepção foi compartilhada pelo artista: “É interessante que sempre entendi o Café Educativo como uma espécie de nó de diversas instâncias: exposição, artistas, público,...e que se atualiza a cada nova montagem. A aquisição do trabalho pelo MAM cria mais um fio para integrar esse nó,...e a impressão que tenho agora é que você propõe mais um outro fio ainda, a partir dessa perspectiva analítico-pesquisadora”. Jorge Menna Barreto mensagem de email a autora, 30 jul. 2014.

### **Capítulo III.**

#### **Museu de Arte Contemporânea de Serralves**





1. (e seguintes) Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2012-5, Museu de Serralves, Porto











































### **3.1. O museu que faltava**

“O Museu de Serralves é o mais importante museu de arte contemporânea em Portugal”<sup>1</sup>: esta é a forma como o museu apresenta-se, mobilizando sem reservas os adjetivos “único” e “singular” em seu discurso institucional: seus espaços são únicos, seu programa, sua coleção e também a parceria público/privado na gestão e financiamento de suas atividades<sup>2</sup>.

Os antecedentes do longo processo de elaboração/concretização de Serralves são marcados por duas décadas de projetos e discussões<sup>3</sup>. Embora contando com um programa expositivo desde 1987, sob direção de Fernando Pernes<sup>4</sup> e uma coleção visando “o futuro museu”, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é inaugurado oficialmente no último ano do século XX, “seis meses antes do fim do século”<sup>5</sup>, afirmando-se como parte constituinte e como objetivo da Fundação de Serralves, criada dez anos antes<sup>6</sup>.

A lacuna institucional no campo artístico português é apontada no texto legislativo de criação da Fundação de Serralves, destacando a “fórmula inovadora” de aliar capital particular à ação estatal no seu modelo de gerência<sup>7</sup>. Embora constituída como uma entidade de direito privado, o suporte estatal é estruturador em Serralves, desde o processo de constituição do museu até o subsequente apoio financeiro para a concretização de seu projeto arquitetônico, coleção e programa<sup>8</sup> – acrescentando que os termos desta parceria enfrenta abalos em consonância com a conjuntura econômica atual<sup>9</sup>.

O projeto de Serralves foi redefinido ao longo de sua realização e afirmação no tocante à sua inserção e ambições no contexto das políticas institucionais de Portugal e, igualmente, no âmbito de seu programa artístico e museológico. A pesquisadora Elisa de Noronha Nascimento aborda as mudanças conceituais que redirecionam a vocação inicial de Serralves, que chegou a ser denominado Museu Nacional de Arte Moderna, originalmente visando a complementariedade cronológica do programa do Museu Nacional Soares dos Reis, museu

---

1 “Apresentação”, *Serralves*, acesso 5 fev. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/fundacao/o-museu/apresentacao/>.

2 Fundação de Serralves, *Estudo de Públicos da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações*, por Carlos Melo Brito coord. (Porto: Fundação de Serralves, 2013); “A Fundação” in *Serralves* (Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2002), 9; “O que faz de Serralves única”, in Fundação de Serralves, *Relatório e Contas de 2013* (Porto: Fundação de Serralves, 2014).

3 Abordado por Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Instituto de História da Arte, 2013).

4 Fernando Pernes foi diretor artístico da Fundação de Serralves desde sua criação, atuando ativamente no projeto de constituição do museu até 1996.

5 David Santos, “Coleção Desejante” in *Serralves* (Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2002), 147.

6 A Fundação de Serralves foi criada em 1989, pelo Decreto-Lei 240-A/89 de 27 jul., a partir da aquisição da propriedade (casa e parque) em 1986, pela Secretaria de Estado da Cultura.

7 O Estado Português é um dos fundadores de Serralves, desde 1989 e co-financiador da Fundação e de seu programa, além de fornecer recursos especificamente destinados para a coleção. Através do estatuto de utilidade pública, os mecenas privados da Fundação possuem benefícios fiscais.

8 Eduardo Paz Barroso, “Serralves: museu procura-se”, *Artes & Leilões*, ano 1, n.5 (1990), 40. A fundamental participação estatal no financiamento da construção do edifício do Museu e suas despesas de funcionamento é reiterada por Manuel Maria Carrilho, Ministro da Cultura (1995-00), citado em Elisa de Noronha Nascimento, “*Discursos e reflexividade*: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea” (Tese Doutorado, Universidade do Porto, 2013), 214.

9 Serralves enfrenta crescentes cortes do apoio do Estado, consonante com o contexto político-financeiro português atual, com redução de 10% das verbas destinadas a programação em 2010, chegando a 30% em 2013. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas de 2013*, 17. Até a realização do Censo das Fundações, 2012, Serralves contava apoio estatal de 48% do orçamento. A reivindicação para reequilibrar a parceria financeira é apontada em Fundação de Serralves, *Plano de atividades 2015* (Porto: Fundação de Serralves, sd), 12. Também o protocolo para aquisição de obras foi cancelado em 2010 e firmado novo acordo no ano seguinte com redução de valores para os triênios seguintes 2011-13 e 2013-15, no valor de 500 mil euros/ano).



10. Vista da exposição “Pierre Huyghe”, 1999-2000, Museu de Serralves

dedicado à arte antiga no Porto, e da coleção de outro museu, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa<sup>10</sup>. O debate acerca das denominações<sup>11</sup> e a substituição do termo “moderno” pelo “contemporâneo” é coerente com o programa expositivo e a coleção que Serralves vem a constituir, assim como aos objetivos políticos que o contextualiza. Para além de simples ‘equivocos’, os nomes dos museus sublinham que as terminologias, com seus desencontros e negociações, são ancoradas em complexos percursos institucionais, como foi sinalizado no caso do MAM-SP, cujo nome está atrelado à aceção do moderno na década de 40-50 tanto quanto na sua posterior e invulgar trajetória.

A orientação contemporânea patente no nome de Serralves reflete a escolha do marco cronológico de sua coleção e programa, sob a direção de Vicente Todolí<sup>12</sup>. O “contemporâneo” em Serralves é tomado como imagem, baliza temporal e estratégia, relacionado ao partido curatorial, estrangimentos financeiros e vocação política do museu enquanto contributo à viragem na imagem internacional do país.

Apesar das mudanças no programa, manteve-se constante a intenção de “colmatar uma lacuna na política museológica de Portugal”<sup>13</sup>. Atravessado pela reivindicação artística e demanda social de criação de um museu arte contemporânea no país, Serralves esteve diretamente conectado às políticas culturais do país na década de 90. Atentando que “um equipamento

10 Nascimento, “*Discursos e reflexividade*”, 207, 210-12.

11 A questão das denominações dos museus encontra relevo no contexto português no Museu Nacional de Arte Contemporânea, MNAC, cuja história centenária revela um programa de apenas duas décadas compatível com seu nome. Ibid. Pernes aponta que MNAC mantém uma designação de contemporaneidade quando seria mais correto referi-lo à modernidade. Fernando Pernes, “Serralves, e a Europa aqui tão perto”, entrevista a José Sousa Machado, *Artes & leilões*, Ano 4 n. 20 (1993), 17-22.

12 Diretor artístico de Serralves entre 1996-2003, dirigiu anteriormente o Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), com pós-graduação em Nova Iorque, notável inserção internacional e destacado programa curatorial implementado no IVAM. À direção de Serralves seguiu a da Tate Modern (2003-2010).

13 Fernando Pernes, “Porquê e para quê”, in Fernando Pernes, *Os 10 contemporâneos* (Porto: Fundação de Serralves, 1992), 7.







12. Hans-Peter Feldmann, "Die Fensterputzerin", 1972, conjunto de 32 fotografias de uma mulher limpando vidro. Vista da exposição "Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção", 2007-8, Fórum Eugénio de Almeida, Évora.

considerável fomento à produção artística<sup>16</sup>. Especificamente na cidade do Porto, a estratégia de renovação econômica através da cultura esteve patente na ambição de inserir a cidade no circuito artístico, tendo Serralves uma posição evidentemente emblemática, combinada a outras iniciativas de reestruturação urbana e cultural<sup>17</sup>.

A vocação internacional, patente nos objetivos da Fundação de Serralves de se afirmar como ponto de referência da arte contemporânea nacional e internacional, é consonante à política estatal vigente, latente na intenção de alterar a imagem de Portugal através da internacionalização da arte contemporânea.

A retórica persuasiva e o discurso celebratório com que Serralves invariavelmente apresenta-se, como "exemplo" e empreendimento "de sucesso", reforça a vocação empresarial e política, contrastando (e, ao mesmo tempo, afirmando) as recorrentes adjetivações negativas de "semiperiferia", "atraso" e "isolamento" do contexto cultural português em relação ao panorama artístico internacional<sup>18</sup>.

A posição periférica reiteradamente ressentida em Portugal endereçam questões culturais e políticas ligadas ao isolamento provocado pela longa ditadura (1926-74) e surgimento tardio dos museus de arte moderna/contemporânea que diferenciam a modernidade portuguesa<sup>19</sup>. É neste sentido que Serralves como "o museu que faltava"<sup>20</sup>, comporta o incômodo paradoxo

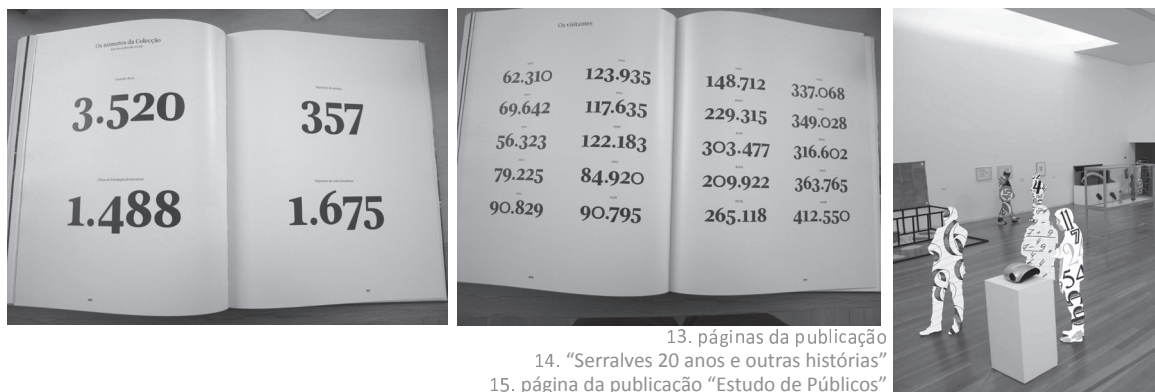
16 Abandonando o recorrentemente citado "protagonismo isolado" da Fundação Calouste Gulbenkian como única instituição (notadamente privada) dedicada à arte contemporânea, além da Fundação de Serralves é criado o Centro Cultural de Belém e a Culturgest, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), e promovidas bolsas e subsídios aos artistas, participação de representações nacionais em eventos internacionais, novas galerias e escolas alternativas ao modelo de ensino artístico. Ver: Miguel von Hafe Pérez, *Anamnese 1, O Livro* (Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006); Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal* (Lisboa: Bertrand, 2007).

17 Remodelação do Museu Soares dos Reis e criação do Centro Português de Fotografia, Casa da Música, além da revitalização do centro histórico e duas nomeações internacionais: Patrimônio da Humanidade UNESCO (1996) e Capital Europeia da Cultura (2001). Especificamente na produção artística portuense, é referencial o programa "Jornadas de Arte Contemporânea" (1992, 1993 e 1996), programado por João Fernandes, futuramente Diretor Adjunto (1996-2003) e Diretor Artístico (2003-12) de Serralves. Os eventos introduziram o público local a trabalhos *site-specific* e instalações de artistas portugueses e estrangeiros em espaços "não-convencionais".

18 Estas características são apontadas no discurso institucional e comentadores do campo artístico e político: Vicente Todoli, João Fernandes, "Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção", in *Circa 1968* (Porto: Fundação de Serralves, 1999); Melo, *Arte e Artistas em Portugal*, 89; Santos, "A coleção desejante", 147; Teresa Patrício Gouveia citada em Grande, "Arquitecturas da Cultura", 564; Miguel Wandschneider, "A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança" in *Circa 1968*.

19 Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal*, 14, 86.

20 "Faltava em Portugal um Museu que representasse a arte do século XX. Não havia no País uma única colecção de arte que, incidindo particularmente sobre a contemporaneidade integrasse os artistas portugueses num



de ser o último museu português construído no século XX, e, ao mesmo tempo, o primeiro museu de arte contemporânea no país, inaugurado tardiamente<sup>21</sup>.

Destacando o impacto de sua projeção internacional na valorização do panorama cultural nacional, Nuno Grande analisa a posição e o papel de Serralves, abordando a relação entre seu projeto arquitetônico de adesão ao lugar, a tese curatorial da direção artística de Vicente Todolí e a expansão das atividades empresariais da Fundação e os efeitos da "marca" Serralves<sup>22</sup>.

O aumento da notoriedade e visibilidade é assumidamente objetivado pelo museu, que intenciona "fazer de Serralves uma marca de referência incontornável à escala global e um motivo de visita e polo de atração da cidade do Porto"<sup>23</sup>, sem resumir-se a uma tática operacional para obtenção de financiamento, mas englobando o propósito do museu na escala estatal e empresarial que o funda, integra e dirige. O programa de Serralves e a percepção da instituição não são desvinculados de um contexto corporativo e político, apesar da retórica de autonomia da programação cultural em relação às atividades empresariais<sup>24</sup>. Assim como o inverídico isolamento da obra de arte de sua moldura, situação expositiva e contexto institucional implica condições ideológicas que afetam, impregnam e repercutem no trabalho artístico e sua interpretação (como insistentemente apontaram os artistas ao longo do século XX), o programa do museu ancora-se e responde às condições e interesses que o estruturam em âmbito "extra-artístico", vide a ampla difusão institucional de seu impacto econômico e dos múltiplos papéis visados (atração turística, função educativa, dinamização social, de indústrias criativas, geração de consumo, emprego e receitas fiscais<sup>25</sup>). A delimitação espacial

acervo internacional". António Gomes de Pinho introd. *Serralves 2009: A Coleção* (Porto: Fundação de Serralves, 2009), 9.

21 Este paradoxo é tomado como "escandaloso" pelo então Ministro da Cultura, relatando a "eloquente incomodidade" observada na pergunta de um artista do fato de inaugurar-se em 1999 o primeiro museu de arte contemporânea no país. Manuel Maria Carrilho citado em Grande, "Arquitecturas da Cultura", 521.

22 Grande, "Arquitecturas da Cultura", 568.

23 Fundação de Serralves, *Plano de atividades 2015*, 12. Fundação de Serralves, *Impacto Económico da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações* (Porto, Fundação de Serralves, 2013), 84.

24 O museu profere que a separação é operacional, visando o aumento de receitas "sem nenhum compromisso que interfira na nossa atividade", destacando o "benefício recíproco" e a relação 'saúdável' dos meios financeiros com objetivos culturais sem prejuízo da independência da programação artística. António Gomes de Pinho em entrevista a Óscar Faria, *Público*, 6 dez 2003.

25 Criticando a relação menosprezada entre arte e atividade econômica, vista não como investimento mas gasto sem retorno, o estudo chama atenção para relação de interdependência e os efeitos, sem que implique perder



16. Sancho Silva, "Periscope: Museum", 2001

de uma loja, a comercialização de *souvenirs* e o aluguel de seus espaços não são estabelecidos "fora" de uma vocação artística e cultural supostamente autônoma, mas compreendem um mesmo contexto, interligado e envolvendo uma série de retóricas e estratégias de distinção.

Os valores simbólicos mobilizados encontram ressonância na ênfase publicitária e numérica que a comunicação institucional acentua, irrestrita a documentos contábeis ou estatísticos, mas prolongando-se em catálogos, pesquisas e mesmo na ilustração de suas publicações<sup>26</sup>.

A agenda "extra-artística" do museu, com suas demandas e impactos econômicos, turísticos e políticos desmontam qualquer ingênua aceção de autonomia e situam a perspectiva "empresarialista" e o marketing institucional de Serralves no contexto museológico contemporâneo de preponderante visualidade e espetacularização.

Conforme abordado no primeiro capítulo desta investigação, o museu participa (por adesão, por resistência) das mudanças sociais de uma sociedade midiática e de visada consumista, implícito nas pesquisas de sondagem, avaliação de aceitação e obliteração do espaço crítico ou educativo por enunciados de caráter publicitário<sup>27</sup>.

autonomia. Acrescenta que "a consciência da interseção entre economia e cultura é um facto recente que merece ser saudado". Fundação de Serralves, *Impacto Económico*, 21-23, 39; Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2014* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.), 19.

26 Cf. manipulação digital que substitui a imagem das pessoas fotografadas por números (Fundação de Serralves, *Estudo de Públicos*) e o uso ilustrativo do trabalho artístico de Mel Bochner (Fundação de Serralves, *Impacto Económico*, 19).

27 É notável a proporção de funcionários do setor artístico/educativo e da área de marketing na formação do quadro profissional cf. "Equipa de Serralves", <http://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-fundacao/pessoas/equipa-de-serralves/>; "Organograma Geral", ambas acesso 16 mar. 2015, [http://www.serralves.pt/documentos/SERRALVES\\_ORGANOGRAMA\\_GERAL\\_marco2015.pdf](http://www.serralves.pt/documentos/SERRALVES_ORGANOGRAMA_GERAL_marco2015.pdf).



### **3.2. Na Casa rosa e no Museu de Siza**





17. Richard Serra, "Walking is measuring", 2000  
18. Claes Oldenburg, "Plantoir", 2001

*"Aqui encontrará espaços com características únicas, onde a natureza e a contemporaneidade se cruzam, proporcionando ambientes exclusivos e versáteis para responder a todos os tipos de eventos"<sup>28</sup>.*

Serralves compreende o conjunto arquitetônico formado pela Casa, o Museu de Arte Contemporânea e o Parque, com cerca de 18 hectares onde estão situadas também uma loja e uma casa de chá<sup>29</sup>. O Parque sedia 'permanentemente' um conjunto de trabalhos artísticos que constituem um núcleo da coleção, formulado especificamente para cada local. Como resposta à demanda institucional por um "jardim de esculturas"<sup>30</sup>, foi recusada a aceção do jardim como suporte passivo para apresentação de obras, contestando o que a aceção implica de monumento ou ornamento. A direção de Vicente Todolí propôs o conceito de "camuflagem" como partido curatorial, comissionando projetos *site specific* que atentaram para situações, percursos e usos do parque, pautados na relação particular que a arte contemporânea estabelece com a objetualidade, a paisagem e o espaço público.

28 Fundação de Serralves, *Espaços para eventos num ambiente de arte, arquitetura e paisagem* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.), 2; Fundação de Serralves, *Serralves, muito mais do que um espaço para o seu evento* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.).

29 Classificado como Imóvel de Interesse Público em 1996 e como Monumento Nacional em 2012. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2013*, 72.

30 Nascimento, "Discursos e reflexividade"; 242-3; Grande, "Arquitecturas da Cultura", 559.



19. Fernanda Gomes, sem título, 2008-09

Algumas peças utilizam materiais extremamente simples, como o trabalho de Fernanda Gomes, com fios tramados em torno de árvores, integrado na vegetação e que sugere o uso, como uma rede. Contando com uma visibilidade igualmente reduzida e contrapondo-se a presença imponente de outras esculturas do artista, “Walking is measuring”, de Richard Serra, explora o diálogo com o muro, a correspondência da ação de caminhar/medir que o intitula e o gesto do espectador no contato com a peça.

A formulação e inserção dos trabalhos no parque, tirando partido de uma relação imprevista e deliberadamente não impositiva, propôs uma noção de encontro e, igualmente, de potencial estranhamento, comportando a possibilidade de não ser imediata ou integralmente percebido, na demanda de uma posição ativa do espectador e ancorado no contexto, incluindo o percurso do observador, a percepção da paisagem do parque e a relação com o museu.

Em contraponto a visibilidade sutil e os potenciais (des)encontros destas propostas, uma “exceção” choca-se com o conceito de “camuflagem” defendido neste núcleo da coleção e com a própria relação do projeto arquitetônico do museu com o entorno. “Colher de Jardineiro”, 2001, de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen, consiste em uma escultura de grande escala, com mais de 7m de altura, situada na entrada do museu. Imperiosamente visível, o “efeito simbólico” reconhecido no trabalho aponta para uma relação com o “fora” da obra, incluindo sua visibilidade extramuros e a larga exploração publicitária da peça como identitária de Serralves<sup>31</sup>.

Outras peças da coleção são expostas pontualmente em mostras no parque, como “Palavras para jardins”, instalação de Luisa Cunha, que envolve uma materialidade e condição perceptiva

31 E ainda, conecta a instituição ao mecenas João Rendeiro que parcialmente financiou a aquisição do trabalho. Tendo integrado o Conselho de Fundadores de Serralves e participado de outras atividades culturais (Fundação Ellipse), foi fundador e ex-presidente do Banco Privado Português (BPP), encerrado em 2010, envolvido em escândalos de corrupção e condenado por insolvência culposa em 2014.





20. Luisa Cunha, "Words for Gardens", 2006-2007, vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014

radicalmente oposta à espetacularidade da obra de Oldenburg. Explorando a relação da palavra e da escuta na construção da espacialidade, o trabalho consiste em uma gravação sonora de cerca de 5 minutos, audível através de auscultadores/fones disponibilizados em um banco de jardim. Em linguagem objetiva e sem metáforas, a voz da artista instrui como desenhar a relva<sup>32</sup>. A relação com a paisagem do parque envolve a situação de apresentação (no banco, no parque) e a intersecção entre o lugar de escuta e a própria narração, que amplia e fissa a literalidade do próprio enunciado de onde parte e se funda.

Embora de presença discreta, a peça não reivindica uma condição desmaterializada, mas tira partido do espaço e do aparato que articula o trabalho. Recusando a aceção de banda/trilha sonora, a artista afirma que "os textos foram concebidos para o espaço, é a experiência do espaço que cria o texto" e, de forma ressonante, também o texto ouvido participa na criação do espaço<sup>33</sup>. Ao incluir as tensões entre jardim e desenho, atenção e instrução, escrita e escuta, a instalação insinua a possibilidade de desmontar a apressada equivalência visual/espacial e abrir fissuras nos modos correntes de pensar o espaço<sup>34</sup>.

Embora o jardim esteja presente no título, no ponto de partida do trabalho e parte de sua apresentação, a obra não opera com uma adesão fixa ao lugar tal como inicialmente se supôs nos trabalhos *site specific*, mas assimila a possibilidade de ser instalado em outros lugares. Na mostra "Música e Palavras: Obras da Coleção de Serralves", 2013, realizada fora do museu,

32 "Podes desenhar relva", "Começando onde quiseres... Adota uma direção qualquer. Deixa a intensidade do teu gesto esmorecer, deixando atrás de si um curto desvanecimento e uma linha ligeiramente curva. Desenha outro ponto intenso". Luisa Cunha, "Texto de *Words for Gardens*", traduzido pela autora do original em inglês in *Luisa Cunha*, ed. Ricardo Nicolau (Lisboa: Culturgest, 2007), 12.

33 Nas esculturas sonoras, o aparato como cabos e microfones, assinala a presença material dos trabalhos". Luisa Cunha em entrevista a Nuno Crespo, "O que dizem os artistas: Luisa Cunha", acesso 16 mar. 2015, <http://forma-devida.org/crespoentrevistacunhafdv2/>

34 Reflexões sobre a relação entre experiência sonora/visual no contexto expositivo foram apontadas em Aline Dias, "Uma escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles", *Gama* n.4 (2014).



21. Vistas da exposição "André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada", 2004-05





22. Nairy Baghramian, vista da exposição "Cold Shoulder", 2014

23. Dan Vo, vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014

em edifício no centro da cidade do Porto<sup>35</sup>, a peça foi instalada no espaço interior<sup>36</sup>.

A demanda por uma condição específica de exposição: "janela com vista para o exterior"<sup>37</sup> reforça a situação expositiva como constituinte do trabalho, corroborando com a discussão apresentada no primeiro capítulo desta pesquisa. O trabalho se constitui com/nas condições de exposição, numa adesão incontornável ao lugar, não como uma espacialidade estável, mas na contingência de cada contexto de reapresentação.

O parque também é explorado em exposições temporárias e intervenções específicas, tendo recentemente sediado "Cold Shoulder", 2014, um conjunto de quatro esculturas de grandes dimensões de Nairy Baghramian. Além de ocupar lugar de destaque no parque, em relação destacada com o espaço e com a escultura de Oldenberg, o trabalho não se endereça ao lugar especificamente, mas estabelece uma relação provisória, tirando partido da portabilidade das esculturas<sup>38</sup>.

Em outro sentido, a peça "Outras árvores", de André Guedes explorou o próprio contexto do parque e de seus processos, através do deslocamento e ressignificação de espécies vegetais tomadas como excedentárias. Além do deslocamento das plantas, alinhadas nas proximidades do museu e visíveis na entrada e através das janelas, o trabalho compreendeu a sua posterior comercialização, acompanhadas de um certificado que tornava ambíguo seu estatuto como espécie vegetal excedente do parque e, simultaneamente, como resíduo de um trabalho artístico (uma "quase-obra ou pseudo-obra de arte"<sup>39</sup>). Ao re-situar a vegetação rejeitada no contexto do parque, o trabalho propõe outras situações de visibilidade, funcionalidade e ocupação espacial, num questionamento e intervenção no percurso dos objetos, usos e atribuição de valores. Além disso, o trabalho engloba dados concretos da situação espaço-

35 Comissariada por Ricardo Nicolau, foi uma produção de Serralves realizada no Edifício AXA, situado na Av. dos Aliados, Porto, integrado ao projeto "Primeira Avenida", em parceria com a Câmara Municipal.

36 A peça foi desenvolvida em 2004 para o espaço exterior na Bienal de Sidney (exibido no Royal Botanic Gardens) e posteriormente foi apresentada no espaço Chiado 8, Culturgest, Lisboa em 2007 (em espaço interior), acompanhado de uma série de desenhos.

37 Fundação de Serralves, *Programa de Exposições Itinerantes da Fundação de Serralves Museu de Arte Contemporânea* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.).

38 Comissionadas no contexto do projeto Sonae/Serralves. A concepção do trabalho não foi direta ou exclusivamente destinada ao local, já prevendo sua futura instalação em outros espaços (externos e internos). Nairy Baghramian, depoimento a autora, Porto, jun 2014.

39 André Guedes em entrevista a autora, Lisboa, nov., 2013.





24. Vistas da exposição "Muntadas: intervenções a propósito do público e do privado", 1992, Casa de Serralves



25. Vistas da exposição "Pipilotti Rist", 1999, Casa de Serralves

temporal do museu e, de modo muito sutil, permite discutir a posição não só das plantas, mas da obra de arte, atentando para o que esta ‘fora’ do trabalho e, supostamente, extrínseco ao museu, incluindo a transação econômica e inserção social.

A Casa, como o projeto de Serralves, tem no histórico um longo período de projeção e concretização (1925-44)<sup>40</sup>. Descrita como “o mais relevante e singular exemplo arquitectónico existente em Portugal de Art Déco na década de 30”<sup>41</sup>, o edifício é objeto de estudo na área arquitetônica e, como o parque, explorada como local ‘privilegiado’ de exposições específicas e obras encomendadas.

Propriedade particular até aquisição do Estado em 1987, a casa é abordada na obra “Intervenções: A propósito do Público e do Privado”, de Antoni Muntadas, 1992<sup>42</sup>, formulado especificamente para o contexto da casa de Serralves, passando a integrar oficialmente a coleção em 2013. O trabalho é constituído por 21 placas de latão contendo a designação de cada cômodo, de acordo com o uso residencial precedente e, em alguns casos, incluindo a fotografia dos espaços mobiliados. Instaladas nos respectivos espaços, as pequenas placas exploram a relação (coincidente ou desencontrada) das identificações com os usos correntes, expositivo, administrativo, festivo ou mesmo vazio. Destacando que “o uso e a distribuição do espaço na esfera do público recriam a organização hierárquica do privado”, o comentário de Muntadas centra-se no atravessamento e permeabilidade de funções públicas e privadas, atentando para o modo como partilham estruturas de organização<sup>43</sup>, o que ressoa na atual utilização da casa como sede de eventos privados<sup>44</sup>.

Primeira sede da Fundação de Serralves, a casa sediou todas as suas atividades expositivas e administrativas até 1999, quando passa a sediar um programa expositivo menos intenso a partir da inauguração do museu. Sob direção de Vicente Todolí, em 1996, foram retirados os painéis expositivos instalados anteriormente, conferindo maior visibilidade para a arquitetura e privilegiando a exposição de trabalhos escultóricos e *site specific*, como apreende-se na documentação fotográfica dos vídeos projetados nos espaços da casa e nos mobiliários instalados pela artista Pipilotti Rist, em 1999. O trabalho de Tacita Dean, abordado na segunda parte deste capítulo toma a casa como ponto de partida para uma proposta filmográfica, estruturada em uma narrativa ficcional e na construção de uma paisagem também sonora nos espaços vazios.

Enquanto as características do espaço doméstico da casa são exploradas nas curadorias e

---

40 Fundação de Serralves, *Serralves* (Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2002), 17.

41 Ibid., 13.

42 A exposição foi realizada sob a direção de Fernando Pernes, apontada como “a mais polêmica” das exposições realizadas em Serralves neste ano, em função da “extrema elementaridade dos seus meios expressivos”. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1992* (Porto: Fundação de Serralves, 1993), s.p.

43 Antoni Muntadas, *Intervenções* (Porto: Fundação de Serralves, 1992).

44 O uso comercial (corporativo e/ou familiar) do espaço insere-se na rotina do público e nas receitas da Fundação, criticado no meio artístico local e deflagrador de interesses e estratégias díspares. O comentário de um usuário cuja visita à casa de Serralves é inviabilizada pela interdição do espaço para realização de um casamento publicado no fórum de viagens *Trip Advisor* parece chocar-se com o reconhecido e almejado impacto no turismo, na qual Serralves é premiado (Trip Advisor Traveler’s Choice Awards 2013).



26. Vistas da exposição "Pipilotti Rist", 1999, Casa de Serralves



27. Vistas da exposição "Muntadas: intervenções a propósito do público e do privado", 1992, Casa de Serralves

intervenções artísticas, o museu destaca-se pelos espaços amplos e brancos, especificamente projetado para o uso expositivo. Numa escala radicalmente divergente do MAM-SP, o Museu de Serralves conta com uma área expositiva de cerca de 4.500m<sup>2</sup>, além de espaços destinados ao uso técnico e administrativo<sup>45</sup>, embora com delicada situação de armazenamento das obras<sup>46</sup>. Diferentemente da instabilidade da situação espacial do caso brasileiro, sediado de modo "permanentemente provisório" em ocupação contrária a vocação projetual do edifício, o Museu de Serralves conta com um programa arquitetônico vocacionado a sua função museológica, formulado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira, cuja então recente e proeminente nomeação ao Prêmio Pritzker (1992) correspondeu ao projeto político de afirmação internacional de Serralves.

O projeto de Siza estabeleceu uma cuidadosa relação com a casa e o entorno, incluindo o parque, a rua e o percurso de acesso. Fazendo referências e citações ao edifício *art déco*, o arquiteto insiste que a casa e o museu não se veem, mas tampouco se ignoram, num relacionamento que se estabelece "mais por memória do que visualmente"<sup>47</sup>. Prescindindo de uma fachada monumental, o projeto afirma a sua não-visibilidade do exterior<sup>48</sup>. A implantação sutil e complexa articulada com a paisagem e o tecido urbano não obliterou entretanto a intensa exploração do projeto arquitetônico de Siza Vieira como atração *turística*, assumindo um destaque nas campanhas publicitárias e na construção identitária de Serralves.

Inversamente à relação sofisticada e discreta com o lugar que o projeto de Siza Vieira

45 Além do espaço expositivo, o edifício abriga áreas de serviços, escritórios, auditório, garagem, cafeteria, restaurante e loja/livraria e uma biblioteca que detém uma coleção de livros e publicações de artistas, "única no gênero" no país, formada desde 1998 e um programa de exposições.

46 Depois do projeto não realizado de um polo cultural polivalente incluindo espaço de "guardaria e gestão sofisticada de coleções de arte, em condições de excelência", as instalações físicas das reservas técnicas são referidas em 2011 como "um sério problema de espaço" que subsiste. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2007* (Porto: Fundação de Serralves, 2008), 5; Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2011* (Porto, Fundação de Serralves, s.d.), 80.

47 Alexandre Alves Costa, "Entrevista a Álvaro Siza" in *Serralves* (Porto: Fundação de Serralves, Asa, 2002), 129.

48 Diferentemente da icônica Casa da Música projetada por Rem Koolhaas, emblema arquitetônico da cidade do Porto. A parte do apelo do edifício e sua exploração turística, trata-se de uma instituição com definida vocação cultural inserida no circuito musical internacional.



28. Vistas da exposição “Lothar Baumgarten: Pela água trazido, recolhido, partido, enterrado”, 2001, Museu de Serralves

articula, os espaços interiores do museu deflagram críticas de artistas e curadores, sobretudo às emblemáticas mesas invertidas de iluminação e a dificuldade de isolamento acústico e luminoso demandada na exposição de filmes e vídeos (linguagens recorrentes no programa expositivo e na coleção).

A irônica inserção de uma cadeira sobre a mesa invertida de luz no trabalho de Lothar Baumgarten sinaliza as implicações conceituais do conflito disciplinar dos programas arquitetônico e artístico<sup>49</sup>, marcado por intensas relações com o espaço, no que comporta de diálogo e também de confronto. A mostra “Anschool” de Thomas Hirschhorn alterou o espaço com radicalidade, numa potente crítica aos espaços e conceitos do museu e da escola, destacando a tensão entre organização e caos e o caráter disciplinar e o condicionamento hierárquico de ambas as instituições. O artista ocupou de modo profuso os ambientes, com uma enorme quantidade de materiais, objetos de cores marcantes, cadeiras, mesas e vitrines, mapas, cartazes, papéis e marcações gráficas fixadas com fitas adesivas que tomou as salas, extinguindo a legibilidade da arquitetura ampla e luminosa formulada por Siza Vieira.

A sala central, com a presença marcante da rampa e da janela, consiste em um desafio notável para o projeto expográfico, envolvendo apresentação de peças, como “Abajur”, de Cildo Meireles e “ $A \cap B \cap C$  (line)”, de Amalia Pica, que tiram partido da amplitude do espaço e de certa solenidade implicada no percurso. A mostra “Tudo por Ordem, com Excepções”, 2012, de Nedko Solakov, explorou a arquitetura do museu de forma também desestabilizante. Algumas salas foram obscurecidas e ocupadas de modo profuso, incluindo os comentários e inserções gráficas na arquitetura, justaposição e sobreposição de elementos. O espaço central foi ocupado pela instalação “The Collector of Art”, espécie de tenda rodeada de areia, com objetos e obras da coleção do Museu dos Soares dos Reis e de Serralves, incluindo obras de Paulo Rego e Cildo Meireles, integradas na narrativa ficcional do artista.

Diferentemente do espaço emblematicamente moderno de escala doméstica, uniforme e

<sup>49</sup> Grande, “Arquitecturas da Cultura”, 617.





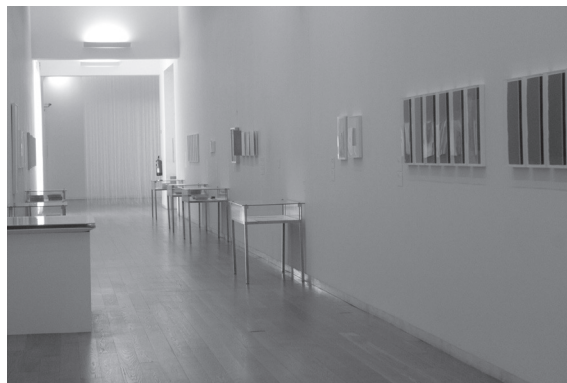
31. Vistas da exposição "Anschool II - Thomas Hirschhorn", 2005-6



29. Vistas da exposição "Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções", 2012 (espaço obscurecido)

30. Vistas da exposição "Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções", 2012 (hall)





32. Vista ocupação hall, 2014  
33. Vista da exposição "Mira Schendel", 2014



34. Vista da exposição "Andy Warhol: A Factory", 2000

vazio, o espaço de Siza se sobressai, demandando a formulação de diálogos e respostas a situação espacial da exposição.

A "relação problemática" do projeto expográfico de "Circa 1968" e as "situações espaciais de diversidade" que dificultam percepção das obras, notadamente em peças de formato pequeno "perdidas" nas grandes salas e uso de estreitos corredores e antecâmaras, sinalizam a necessidade de encarar o edifício com a mesma sensibilidade com que este se confrontou com a localização<sup>50</sup>.

A "perspectiva curatorial exógena e aparentemente indisponível para operar sobre as potencialidades endógenas do seu espaço" é apontada como postura "contraditória", uma vez que Todolí explorou diálogos artísticos com a casa e o parque, "interpelando o imaginário doméstico e ornamental da casa, quer procurando uma "camuflagem" artística no parque"<sup>51</sup>.

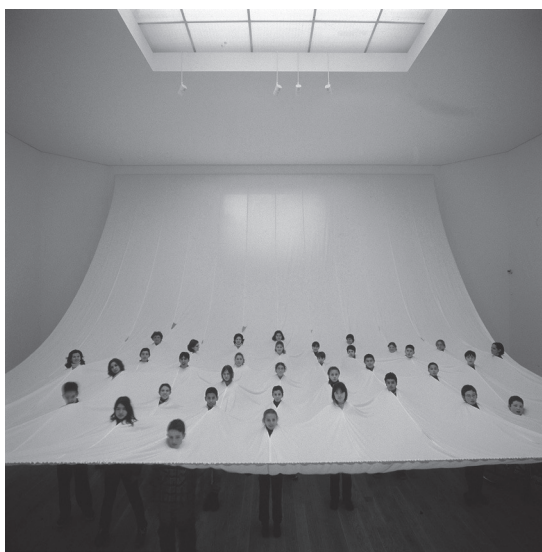
Espaços "não-expositivos" – como corredores e átrio principal – e outros ambientes destinados ao fluxo e passagem são utilizados nas exposições, gerando diálogos ou tomando as especificidades do espaço como objeto de reflexão, vide as peças "Ágora" de Carlos Bunga e "Miracolo Italiano" de Damián Ortega recentemente instaladas. Outras ocupações espaciais, entretanto, menosprezam ou hierarquizam as condições de apresentação de peças da coleção, sendo a disposição em espaços marginais e de passagem desprovidas de uma relação com o contexto curatorial e/ou assumindo uma conotação decorativa.

50 Christian Gaenshirt, "[Museu de Arte] Beleza da Natureza e Teoria de Arte, in Serralves (Porto: Fundação de Serralves, Asa, 2002), 115

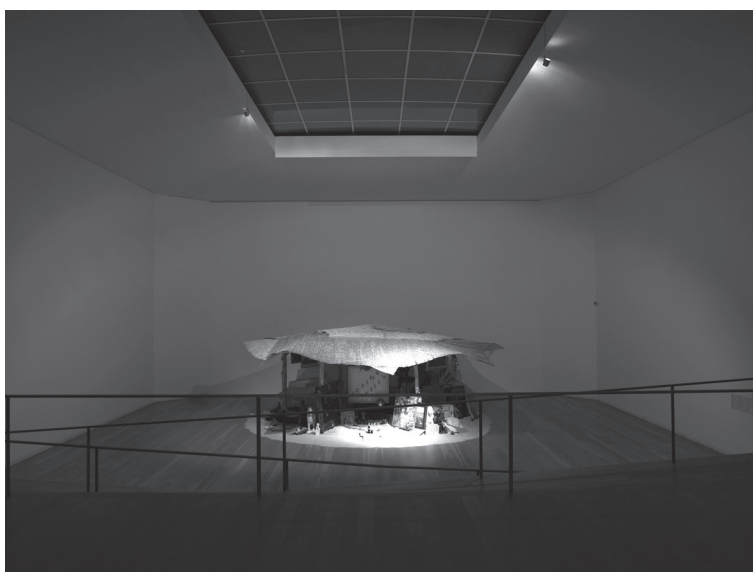
51 Grande, "Arquitecturas da Cultura", 563.



36. Vista da exposição "Mira Schendel", 2014



35. Lygia Pape, "Divisor", Vistas da exposição "Três Histórias do Brasil: Artur Barrio, Antônio Manuel, Lygia Pape", 2000



37. Vista da exposição "Cildo Meireles", 2014  
 38. Vistas da exposição "Andy Warhol: A Factory", 2000  
 39. Vistas da exposição "Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções", 2012

### **3.3. Do aglomerado à coleção**

Considerando que coleção e exposição são mutuamente implicadas na vocação pública que pauta o conceito de museu, como argumentado no primeiro capítulo, a interrogação que mobiliza esta investigação reside nas relações particulares que estas instâncias estabelecem nos museus de arte contemporânea. Contestando a “mera conservação”, o museu notadamente confere preponderância à atividade expositiva, por vezes sobrepondo ou suprimindo a prática colecionista. Com conotações de estabilidade, vínculo ao passado ou pejorativamente tomada como suporte passivo nos termos de “receptáculo” ou “depósito”, as práticas complexas de formação, pesquisa, transmissão e exposição da coleção são recalcadas, assim como o que ela implica de legado intergeracional e negociação de poder, em prol de uma intensa “dinamização” do museu – muitas vezes tributárias da lógica da moda, consumo ou entretenimento.

O conceito e a formação de Serralves comporta a dupla implicação de um programa colecionista e expositivo. A ausência de uma coleção estatal representativa de arte moderna e contemporânea, assim como de uma instituição para reunião, conservação e exposição ao público de obras pertencentes ao Estado, pautam a criação da Fundação e do Museu. Entretanto, este mesmo documento legislativo, alega ser “incontroverso que a noção do museu como mero local de conservação de peças do patrimônio artístico se encontra preterida a favor de um modelo em que prevalece cada vez mais a função dinamizadora própria de um verdadeiro centro de irradiação cultural<sup>52</sup>.

Serralves possui atualmente 1.665 obras<sup>53</sup> em sua coleção provenientes de doações e aquisições diretas para o museu, iniciadas no final da década de 80. À coleção se acrescenta 2.573 obras em depósito do Estado, artistas, instituições e colecionadores privados<sup>54</sup>, totalizando 4.238 obras. O número de depósitos, superior a 50% das obras sob a guarda de Serralves, é atualmente objeto de revisão, assim como as doações, pela atual direção de Suzanne Cotter<sup>55</sup>, visando introduzir equiparação entre os procedimentos de ingresso das obras, equilibrando os potenciais da presença destas obras na coleção e a assertiva de que o museu não é resumível a um espaço de armazenamento.

Com as perspectivas abertas pelas políticas públicas portuguesas e o financiamento do Estado em meados da década de 90, a constituição da coleção torna-se “um objectivo prioritário e complementar da construção do Museu”<sup>56</sup>, enfatizando a vocação internacional

---

52 Decreto Lei n.240-A/89, 27 jul. 1989.

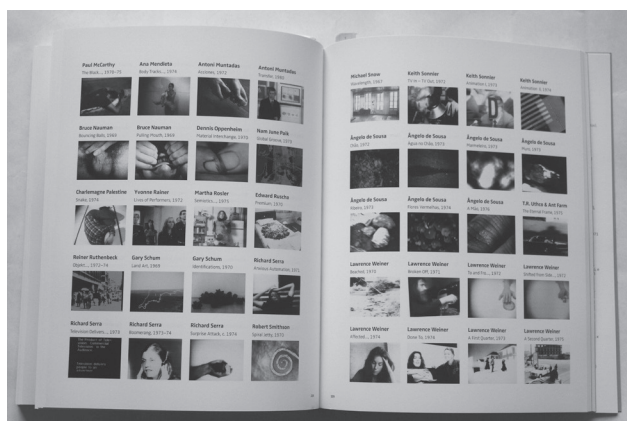
53 Helena Abreu, em mensagem de email a autora, 8 ago, 2014.

54 As doações majoritariamente são provenientes de artistas. Os depósitos provêm da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal (que compreende mais de 500 obras), artistas (cerca de 300), cf. Adelaide Duarte, “Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea, em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia” (Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2012). Também destacam-se os protocolos com o Banco Privado e a Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento para depósito de suas coleções. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2002* (Porto: Fundação de Serralves, 2003), 14.

55 Cotter destaca a importância do relacionamento com os colecionadores, a possibilidade de tirar partido da guarda de terminadas peças para estimular futuras aquisições e o objetivo de alinhar Serralves em *best museum practices* no tocante aos procedimentos de aquisição, doação, depósito. Suzanne Cotter em entrevista a autora, Porto, 6 jan. 2014.

56 A Fundação destacava “a confiança” de particulares e do Estado (emblemático do aporte estatal) no museu como depositário, embora sublinhando o constrangimento financeiro que dificultava compras. Fundação de Ser-





40.páginas (228, 266) da publicação "Serralves 2009: A Coleção"

e contemporânea, sendo fundamental o protocolo tripartido entre Estado, município e Fundação, em vigor desde 1997<sup>57</sup>, provendo recursos financeiros exclusivamente destinados à aquisição de obras de arte para a coleção (situação profundamente diferencial do museu brasileiro previamente abordado).

À coleção é atribuído um papel central na formação do museu e no projeto político-econômico de internacionalização da cultura portuguesa, pautando a escolha de um diretor com reconhecimento no circuito internacional e o caráter também internacional da coleção<sup>58</sup>. O programa de exposições temporárias, protagonista na projeção do museu português no circuito artístico europeu, confere ainda maior destaque à produção estrangeira, condição vinculada à retração da visibilidade da coleção no espaço do museu. A escolha de um arquiteto de projeção profissional internacional é ressaltada no convite a Vicente Todolí, também pautado na sua relação com o circuito artístico internacional.

A baliza cronológica estabelecida para a coleção é o período de 1965-75, estratégia que localiza e afirma o contemporâneo nas práticas artísticas pós-minimalismo, tirando partido das restrições financeiras proibitivas de situar a coleção na arte moderna.

A coleção tem um notável impacto no meio econômico e artístico, estimulando o mercado, a compra de artistas portugueses e o colecionismo<sup>59</sup>, enfrentando ainda o desafio de participar do mercado global e competitivo neoliberal: "desenvolver uma colecção de arte torna-se, por sua vez, cada vez mais difícil para os museus"<sup>60</sup>.

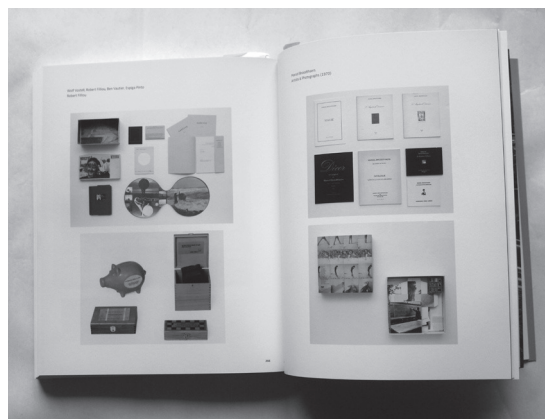
raves, *Relatório e Contas 1995* (Porto, Fundação de Serralves, 1996), 4.

57 O protocolo foi estabelecido em 1997, com o valor inicial de um milhão de contos (5 milhões de euros) no período de 5 anos (sendo metade do valor, 500mil, a cargo do Estado, 200mil, a cargo da Câmara e 300mil da Fundação). Renovado desde então, com a já citada quebra em 2010 e retomada em 2011 com novos valores:

58 "A Fundação querendo, como quer, que o Museu tenha uma projecção internacional, é obrigada a enriquecer a sua colecção". Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1996* (Porto: Fundação de Serralves, 1997), 4.

59 O colecionismo português é apontado como ocasional, circunscrito à produção nacional, de caráter especulativo ou vinculado ao gosto. Fernandes, "Uma Colecção em Construção", 13. São recorrentes as declarações de inexpressividade do colecionismo português (Manuela Hargreaves, in *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal, O Território e o Mapa* (Porto: Edições Afrontamento, 2013)). Considerando o papel dos colecionadores privados na formação dos espólios sob tutela pública, bem como a ineficácia da distinção tradicional entre coleção institucional e privada, vide a profissionalização das coleções particulares e endereçamento público destas, Duarte contesta a propagada ideia de inexistência de colecionismo de arte contemporânea em Portugal. Duarte, "Da colecção ao museu".

60 Fernandes, "Uma Colecção em Construção" 16.



A contingência financeira é pensada estrategicamente por Serralves no estabelecimento do marco temporal, das linguagens artísticas e inclusão de obras de artistas menos reconhecidos e/ou de obras menos referenciais de artistas consagrados, defendendo uma proximidade com processo, desvios nas carreiras dos artistas e recusa ao modelo de “marca” na escolha das peças, o que confere diferencial e singularidade à coleção em relação a outros museus europeus. Esta reverberação entre constrangimento financeiro e discurso curatorial, que defende “estimular confrontos mais do que reconhecer consensos”, intentando construir um ponto de vista singular afastando-se da repetição e da legitimação prévia, persiste na continuidade da coleção, sinalizando uma especial atenção a valores e oportunidades de anteceder ou divergir da legitimação do mercado<sup>61</sup>.

Afirmando a precedente coleção de Serralves reunida a partir de diferentes acervos, doadas, depositadas ou adquiridas segundo diferentes visões e interesses, como um “aglomerado”<sup>62</sup>, Todolí aponta a necessidade de intervir com um ‘discurso’, amplificado pela exposição inaugural “Circa 1968”. A mostra propõe oferecer “referências” para o público através de uma coleção “representativa da arte contemporânea portuguesa e da sua contextualização internacional” e aos artistas portugueses, “a possibilidade de se integrarem numa programação museológica sem limites geográficos”.

A noção de “intersecção” nacional/internacional que Serralves adotou, pautou-se numa “visão macroscópica” e “seletiva”, com peças pontuais de cada artista da produção internacional, e uma “visão microscópica” e “representativa”, envolvendo um número maior de peças de cada artista no que se refere à arte portuguesa, diferentemente do programa expositivo, com maior incidência de mostras internacionais.

Tendo em vista que Portugal era o único país membro da União Europeia a prescindir de um museu de arte contemporânea atuante<sup>63</sup>, a coleção responde a afirmação internacional

61 Ibid., 16.

62 Questionado em entrevista se: “Quando chegou a Serralves encontrou uma coleção que, de facto, era um aglomerado de peças?”, Todolí responde “Sim. Era um aglomerado (...) algumas dessas obras poderão vir a integrar a exposição, enquanto outras ficarão no depósito. De qualquer maneira, constituem um testemunho sociológico. Alguém, um dia, poderá fazer a arqueologia dessas camadas. Vicente Todolí em entrevista a Delfim Sardo, “Um pé na terra e outro no universo” *Arte ibérica* ano 3, n. 24 (mai. 1999): 15.

63 Nascimento, “Discursos e reflexividade”, 218. O “défice notório de contemporaneidade artística e cultural”



41. Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999

do país e às especificidades do contexto português, incluindo as “carências formativas” do público e o reduzido orçamento disponível.

A primeira vigência do protocolo (1997-2002) teve quase a totalidade do valor empregado na constituição do “núcleo histórico” da coleção, formado por obras produzidas entre 1965-75 e apresentadas na exposição inaugural do museu “Circa 1968”, que assumiu um papel estratégico no programa colecionista. O plano de aquisições intencionou prolongar-se representativamente até aos dias de hoje no caso nacional, e atrelar-se à programação expositiva do museu no âmbito internacional, “operando como memória da sua vida e dos seus programas”<sup>64</sup>. Esta condição, associada ao constrangimento financeiro e à ausência de um programa formal/conceitual na própria produção artística do período posterior à década de 80 levaram a coleção a prescindir de “um ponto de vista programático”. As metáforas de “constelação” e “armazém”<sup>65</sup> apontam simultaneamente as lacunas da coleção, sua subordinação ao programa expositivo e a exacerbação da contestação de pureza ou critério enciclopédico requerida em 1999<sup>66</sup>, resguardando a individualidade dos artistas e ausência de paradigmas estruturais, embora possa insinuar uma condição multiparadigmática ou, paradoxalmente, o estabelecimento de uma narrativa de continuidade entre as décadas de 60/70 e a produção recente.

O programa da coleção mantém como “parâmetros orientadores” reforçar o núcleo histórico “em função das oportunidades”; constituir uma “constelação restrita” de artistas representados prioritariamente na produção das décadas de 80, 90 e 2000; artistas que “começam a afirmar e a consolidar os seus trabalhos, procurando adquirir obras fundamentais deles representativas, antes da sua completa legitimação e correspondente acréscimo de valores das obras” e aquisições “espelhando a programação do Museu” igualmente

é sublinhado por Pinho introd. *Serralves 2009: A Coleção*, 9 e o desejo de “paridade” na projeção da produção cultural portuguesa é comentado por Todolí em entrevista a Sardo, “Um pé na terra e outro no universo”, 12.

64 Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2002*.

65 Fernandes, “Uma Coleção em Construção”; Ulrich Loock, “Armazém de História” in Fundação de Serralves, *Serralves 2009: A Coleção*.

66 Vicente Todolí, João Fernandes, “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção”, 17.



42. Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999

antecedendo a legitimação mercadológica<sup>67</sup>. Também atenta-se para a “articulação entre os princípios de rutura e de experimentação reconhecíveis nas obras do núcleo histórico da coleção com vestígios desses mesmos princípios na arte das décadas subsequentes, até aos nossos dias” e uma investigação sobre obras menos conhecidas de artistas consagrados ou historicamente importantes, mas ainda não legitimados<sup>68</sup>.

Além da construção de um ponto de vista particular, Vicente Todolí defendeu o “mistério” e “presença” de cada obra, contestando a aceção das obras como “ilustrações” de teorias ou tendências. Procurando uma “traição estética” das obras em relação a matriz conceitual ou carreira do artista, o diretor situou sua escolha em “obras de desmaterialização e de materialização, de desmontar para construir, são obras da dúvida. São obras que não tem respostas, são feitas para lançar a pergunta<sup>69</sup>.

Heterogênea, sem privilegiar um único meio<sup>70</sup>, propondo a “abertura do museu ao efêmero e experimental”<sup>71</sup>, a coleção compreende sobretudo obras em linguagens tradicionais, como pintura, escultura, desenho, fotografia, filmes e vídeos, além de instalações (incluindo materiais pobres e efêmeros) e três núcleos especiais: as esculturas permanentes no parque; filmes e vídeos; livros de artista, estes integrantes da coleção da Biblioteca<sup>72</sup>. Contrapondo o discurso curatorial pautado na crítica à autonomia e “redefinição” das linguagens e da relação

67 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2010; Plano de Atividades 2012; Plano de Atividades 2013*.

68 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2012*, 37.

69 Todolí em entrevista, “Um pé na terra e outro no universo”, 15-16.

70 A coleção revela “generosas preocupações de representação ao nível da produção artística contemporânea nacional” e internacionalmente estabelece “ligações privilegiadas com os artistas cujo percurso expositivo se cruza (ou se cruzou em tempos) com o próprio Museu”. Ana Anacleto, em entrevista a autora, através de mensagem de email, 12 jan. 2014.

71 João Fernandes apresentação de *Off the wall* (Porto: Fundação de Serralves, 2011), 14.

72 Enquanto o núcleo de filmes e vídeos foi inicialmente formulado por Nuria Enguita, o de livros de artistas conta com consultoria de Guy Schraenen, colecionador, galerista, editor e consultor de outras instituições europeias. Esta coleção é formada com fundos diferentes e são consultadas separadamente (física e digitalmente). Sónia Oliveira, em entrevista a autora, out. 2013. As obras que integram a coleção da biblioteca em sua maioria são passíveis de consulta presencial pelo público, sob consulta, embora sejam apresentadas em vitrines quando em situação expositiva, destacando o paradoxo de exposição *versus* disponibilidade de acesso. Além disso, alguns trabalhos como “Un voyage en mer du nord” de Marcel Broodthares integram esta coleção, embora indisponíveis à consulta, situado no espaço físico e discursivo da coleção de obras de arte, vide menção no banco de dados desta, onde filme e livro são referidos como uma única peça, contrariando a forma distinta de ingresso e também de exposição, vide exibições em separado.



43. Artur Barrio, "Metal/Sebo Frio/Calor", 1974, Vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014, Casa de Serralves

entre arte e vida, Loock aponta que são escassos os trabalhos envolvendo uma dimensão performativa ou de crítica institucional, destacando que "a constituição da colecção tem-se orientado até hoje [2009] por um conceito e obra de arte reconhecível: adquiriram-se pinturas, esculturas, instalações, filmes, vídeos, livros de artistas, etc. mas não se trabalhou ainda a forma como pode uma colecção lidar com obras efémeras, performances, acções ou trabalhos específicos no seu tempo e espaço – tais obras estão ainda pouco representadas na Colecção de Serralves"<sup>73</sup>.

O sentido político e subversivo das práticas que ingressam a colecção implica numa tomada de posição do museu e determinados modos de se apropriar, transmitir, interpretar e lidar com o que resta destas intervenções, em seu incontornável anacronismo. Em Serralves, a produção dos anos 60-70 ingressa no núcleo histórico da colecção como obras de arte, prescindindo de discussão sobre o estatuto da documentação (tema premente no debate artístico do período), a lacuna de autocrítica na narrativa institucional e de problematização das formas tradicionais de apresentação.

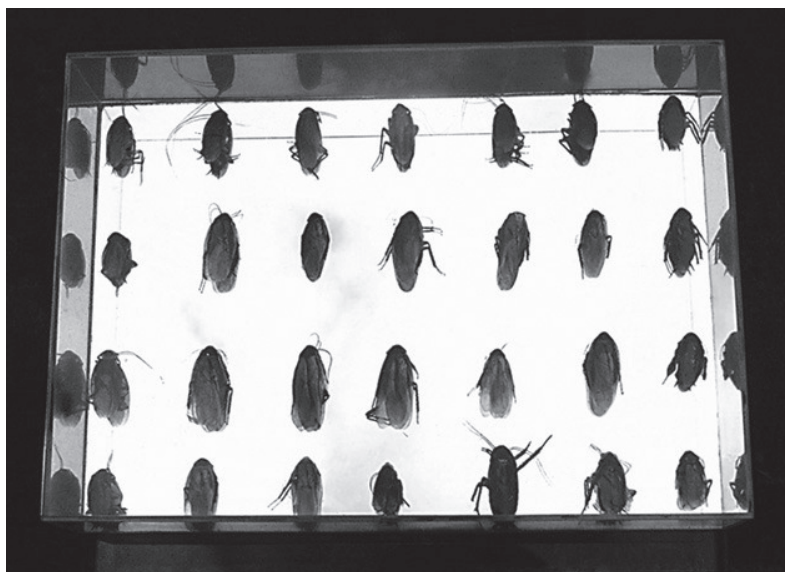
O trabalho de Artur Barrio, "Metal / Sebo Frio / Calor", datado de 1974, por exemplo, consiste em um diapositivo, integrante da série "Registros", documentação de acções efémeras, com larga utilização de materiais orgânicos e perecíveis no espaço urbano. O trabalho propõe e instaura rupturas, contestando a separação entre a arte e a vida. Entretanto, sua circunscrição no suporte fotográfico acarreta uma pacífica entrada na colecção do museu, estabilizado na condição material, documental e disciplinar da fotografia. Os cheiros, estranhamentos, processos de deterioração e embaralhamento dos limites do campo artístico mobilizados no trabalho são acessados pelo espectador em âmbito remissivo, mediante regime imagético e discursivo, que indicial e/ou assertivamente conecta (e enquadra) a proposta na situação clandestina e performativa de um outro (e inacessível) espaço-tempo.

Embora sejam profusas as obras que mobilizam estratégias documentais ou colecionistas

<sup>73</sup> Loock, "Armazém de História", 22.



44. Lygia Pape, "Caixa das Baratas",  
1967



na coleção de Serralves, a presente investigação aborda um conjunto de obras que adotam materiais efêmeros, componente performativa, suportes em vias de obsolescência e instalações que tomam o contexto de apresentação como constituinte do trabalho. Refutando a ilustração ou tematização de rupturas com a autonomia da obra, objeto ou linguagem, os trabalhos analisados potencializam desvios e questionamentos da instituição, numa relação de negociação e mútua ressonância. Problematizando o estatuto de registros de situações que são apresentadas ou institucionalizadas como obras, os trabalhos endereçam questões aos códigos de representação, através da ficção e contestação do estatuto documental na obra de arte e acionam uma reflexão sobre o próprio discurso, enquadramento e produção do museu, mediante legendas, aparatos expográficos e espaços de publicação e, sobretudo, instruções de montagem visando reapresentações.

Os materiais efêmeros integrantes de objetos, esculturas ou instalações demandam um cuidadoso processo de conservação, envolvendo diferentes e tortuosos procedimentos, desde o uso de aparatos convencionais como vitrines de proteção e ambiente controlado até a assimilação de sua transformação. "Caixa de Baratas", 1967, da artista Lygia Pape, por exemplo, compreende um conjunto destes insetos mumificados, em uma caixa de acrílico com base espelhada.

instalação de Lothar Baumgarten com 27 "mosquitos", cada um constituído por um pão e um par de penas, exemplifica outra situação na coleção de Serralves onde o efêmero é convocado a durar em sua presença. Consiste numo iterio isiona uma revisao curta durações de proteçferentes (caso repetir, cerca de 10 composicoes e sair da area.ça e materialidade (e não em um registro fotográfico, fílmico ou videográfico). Ambos os artistas previamente formularam estratégias de conservação, de modo que o museu agrega em sua coleção pães embalsamados e baratas mumificadas na década de 60<sup>74</sup>, assumindo (três décadas depois) a tarefa de cuidar destes precários objetos.

<sup>74</sup> Helena Abreu em entrevista a autora.



45. Lothar Baumgarten, "Moskitos in Kopula", de 1969, Vista da exposição "Behind the facts: Interfunktionen 1968-1975", 2004

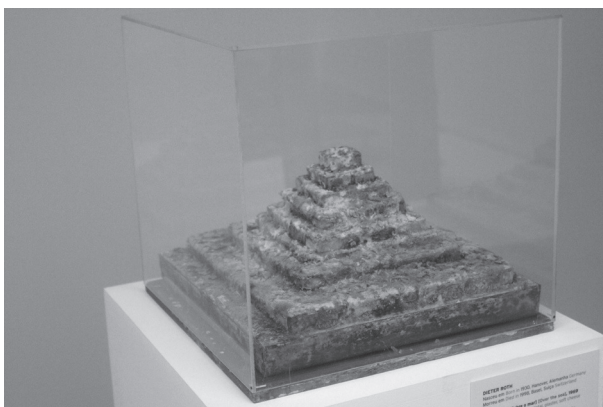
Envolvendo materiais igualmente orgânicos e efêmeros, Dieter Roth sinaliza, de outro modo, a intenção de evitar intervenções ou restauros, buscando não apenas introduzir materiais banais e de curta duração no museu (o que propulsiona uma revisão de critérios de valorização) mas assimilar também a transformação dos materiais e sua decadência no ambiente controlado do museu. "Überm Meer", 1969 consiste em uma forma piramidal escalonada de queijo, "Small Sunset", 1970, uma edição numerada de salsicha sobre papel, inserido em uma caixa em acrílico e "P.O.T.A.A. VFB", 1969<sup>75</sup>, um busto de alpiste e chocolate sobre base de madeira.

As diferentes intenções dos artistas e as implicações conceituais do esforço de conservação e estabilização ou do desgaste material são permeados no campo da conservação por intensas discussões dos procedimentos e pesquisas em torno dos materiais não-artísticos introduzidos nas últimas décadas e, sobretudo, das questões éticas e paradigmáticas deste campo<sup>76</sup>, ressaltando que as rupturas artísticas não estão restritas ao campo 'autônomo' da arte, mas repercutem (de modo dissonante) nos conceitos e práticas institucionais.

Nas instalações, a forma de apresentação e as relações espaciais/contextuais são mobilizadas, envolvendo um compromisso, negociação e permeabilidade da obra e das estratégias expográficas formuladas pela instituição. Esta dimensão está presente em trabalhos que requisitam condições expositivas específicas como determinada dimensão espacial, proximidade de uma janela ou uma disposição particular, situando-se no chão ou em um canto, por exemplo.

75 A coleção inclui também uma impressão de "P.O.T.H.A.A.VFB", imagem do trabalho no contexto de um jardim. Ricardo Nicolau, in *25 Obras da Coleção de Serralves* ed. Catarina Rosendo (Porto: Fundação de Serralves, 2014).

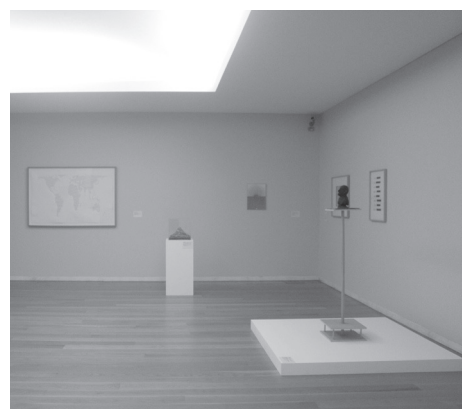
76 Cf. simpósios "Modern Art: Who Cares?", 1997; "Contemporary Art: Who Cares?", 2012; *Modern Art: Who Cares?*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999); Tatja Scholte ed., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam: University Press, 2012); Martha Buskirk, *The contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, London: MIT Press, 2005).



46. Dieter Roth, "Überm Meer", 1969

47. "P.O.T.A.A. VFB", 1969

48. vista exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013



O compromisso com a presença do espectador, a adesão ao lugar e a própria operação de seleção/ordenação que ressignificam os objetos<sup>77</sup>, são condições demandadas pelas instalações que implicam desafios e outros modos de abordar a obra quando integradas à coleção, tanto em sua conservação quanto apresentação. Em trabalhos de instalação, performance ou *site specific*, a relação entre a situação expositiva e a inserção na coleção (*topos* que envolve lugar e discurso) se complexifica.

Se a caixa de baratas de Lygia Pape pode ser percebida em reserva técnica, fora da situação de uma exposição, o mesmo não se aplica ao trabalho "Ttéia 1B (redonda)" da mesma artista ou aos mosquitos de Lothar Baumgarten, uma vez que envolvem uma disposição espacial específica e divergente de sua condição de guarda. Considerando que o trabalho requer a exposição e, ao mesmo tempo, assimila o modo de apresentação como constituinte, instaura-se uma negociação das condições de apresentação/exposição e, igualmente, um estado de potência da obra na coleção que só se coloca em ato na situação expositiva<sup>78</sup>.

O trabalho de Armanda Duarte, analisado na segunda parte deste capítulo, em especial, convoca e articula a passagem entre estar-guardado e estar-exposto, destacando que a situação de apresentação integra o trabalho material, espacial e processualmente, pois

<sup>77</sup> Cf. reflexão desenvolvida no primeiro capítulo da Tese. Ver: Claire Bishop, *Installation Art* (London: Tate, 2005); Boris Groys, "The Topology of Contemporary Art", in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008); Boris Groys, "Comrades of Time", in *e-flux jornal What is Contemporary Art!* ed. Julieta Aranda et al. (New Yourk, Berlin: Stenberg, 2010).

<sup>78</sup> Sobre conceito de potência, Giorgio Agamben, "A Potência do Pensamento," *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, n°1 (2006): 11-28; Giorgio Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007).



49. Thomas Hirschhorn, "Blaue Tombola", 1994, vista da exposição "Anschool II - Thomas Hirschhorn", 2005-6

os procedimentos envolvidos na montagem, através do alinhamento e disposição de seus componentes, não apenas viabilizam a exposição do trabalho, mas integram-no conceitualmente.

As instalações que integram a coleção de Serralves envolvem uma caótica e profusa concentração de elementos pobres, como o trabalho de Thomas Hirschhorn, "Blaue Tombola", 1994 e trabalhos com extrema economia de materiais, como o fio dourado e as tachas de cobre que compõem "Ttéia 1B (redonda)", de Lygia Pape que, entretanto, demandam uma precisa instalação, seguindo o desenho e instruções da artista.

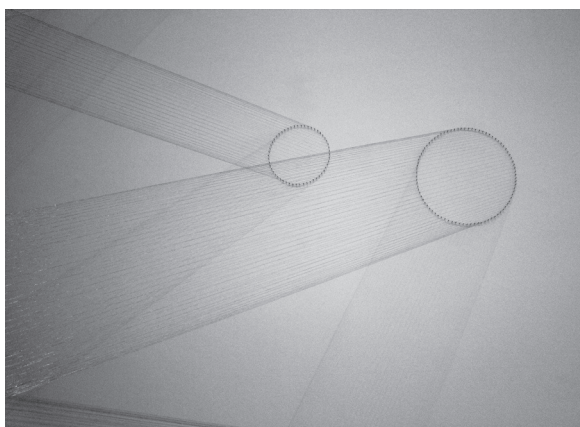
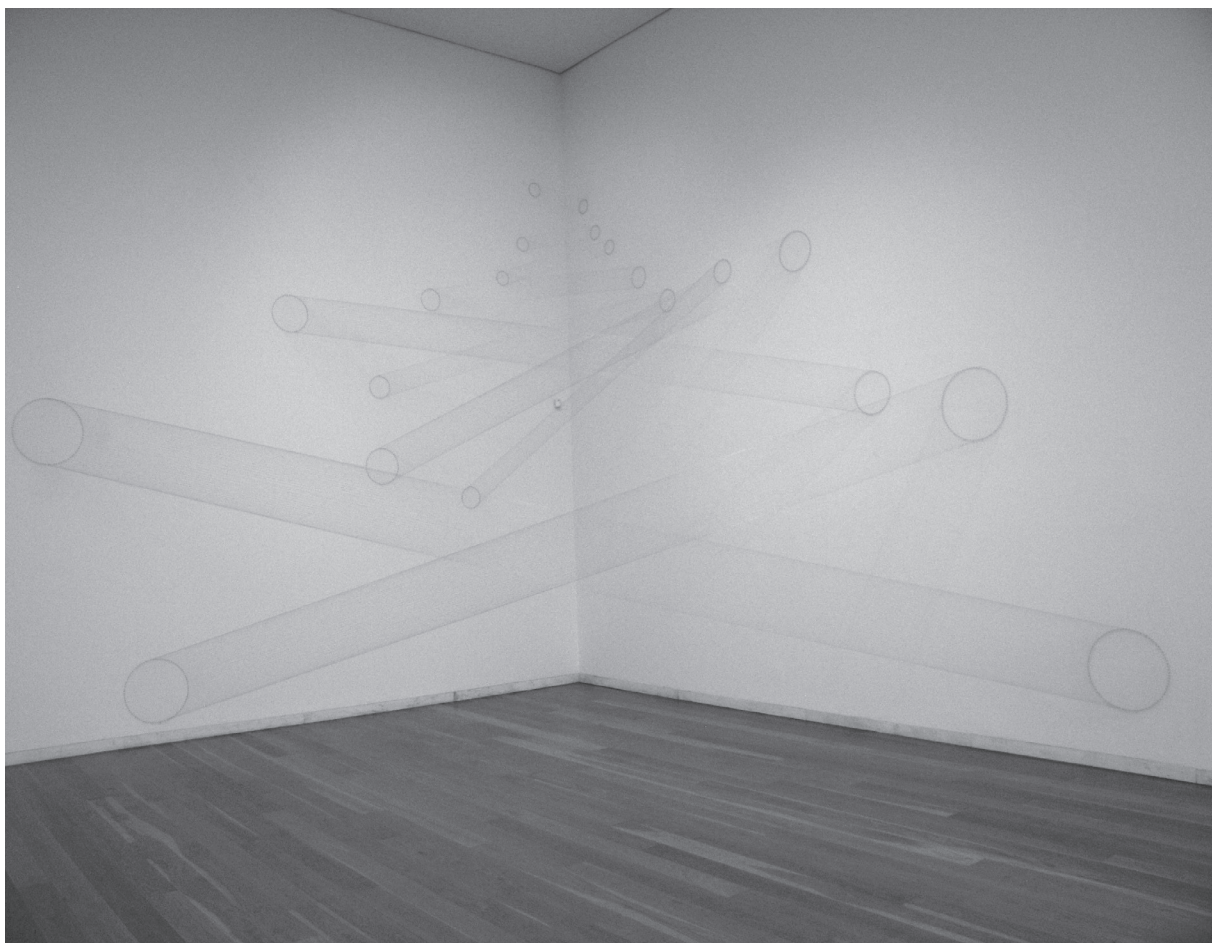
A reapresentação das instalações mobiliza planos de montagem desenvolvidos pelos artistas e imagens de montagens anteriores que integram a documentação das obras da coleção, incluindo ainda a "experiência acumulada e a memória dos profissionais" que integram a equipe do museu<sup>79</sup>.

Estes são especialmente importantes no caso de performances que ingressam na coleção fora da forma documental, notadamente presentes no acervo de Serralves através de suportes como fotografias, vídeos, publicações e filmes. Diferentemente, os trabalhos de Tino Sehgal e André Guedes, analisados a seguir, foram incorporados na coleção sob o suporte discursivo de roteiros (oral ou escrito, respectivamente) que instruem suas futuras reapresentações.

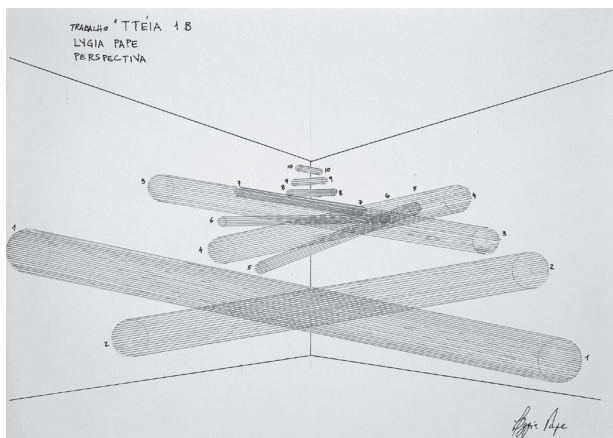
Entre os trabalhos que envolvem uma componente de instalação e de performance, a obra "Crash Music", 1991, de João Paulo Feliciano, envolve 50 LPs atirados, um a um, contra a parede. Os estilhaços resultantes deste ato performativo que antecede a mostra são exibidos

<sup>79</sup> Anacleto em entrevista a autora.





50. Lygia Pape Ttéia 1B (redonda), 1976/2000  
 51. detalhe  
 52. vista exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013  
 53. desenho







54. Lucia Nogueira,  
"Black and white", 1993,  
vista exposição "Coleção  
de Serralves – Forma  
Conceptual e Ações  
Materiais", 2013  
55. detalhe

durante o período de exposição. Neste caso, a relação com o objeto efêmero não demanda sua conservação, mas prevê-se o processo de aquisição dos discos, performance, exposição e descarte para a produção do trabalho em cada nova apresentação<sup>80</sup>.

O trabalho "Black and White", 1993, de Lucia Nogueira incorpora também um elemento substituível e cuja disposição demanda uma produção e performatividade prévia, desempenhada pela equipe de montagem. Um conjunto de estalinhos (artefato pirotécnico também chamado de bombinha ou chumbinho) é adquirido pelo museu para cada exposição e disposto sobre a mesa que integra a peça e o chão, incluindo estalos previamente explodidos e outros intactos<sup>81</sup>.

"Box Sized Die Featuring (band to be announced)", 2007-... de João Onofre também envolve relação entre componente performativa e peça escultórica. Uma grande caixa de 183m<sup>3</sup> de ferro, isolada acusticamente, é montada na situação expositiva. No seu interior tem lugar uma performance de uma banda de Death Metal<sup>82</sup>. Com a caixa fechada, a ruidosa e intensa performance não é visível ou audível senão pela percepção sutil e tátil da reverberação no exterior. A peça explora a indeterminação da duração da performance, condicionada a resistência dos *performers*, ao espaço reduzido ocupado por músicos, instrumentos e aparato técnico e, sobretudo, ao exíguo ar no interior. Assimilando também o fechamento da caixa e a

80 Nas instruções, o artista atenta a necessidade de adquirir novos LPs para cada nova montagem, do registro videográfico das montagens e as condições de apresentação da lista de frases que acompanha a peça. João Paulo Feliciano, "FS 1559 dados e instruções", Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em mensagem de email a autora, 8 ago, 2014.

81 Helena Abreu em entrevista a autora.

82 As instruções incluem procedimento para montagem do cubo, ordenação das placas e aplicação cola e espuma para isolamento. João Onofre, "Plano de montagem", Arquivo da Fundação de Serralves. Descrição resumida das condições de apresentação (banda a ser contratada e valores para realização da peça) também é mencionado em Fundação de Serralves, *Programa de Exposições Itinerantes*.



interdição visual da performance para a audiência, o trabalho problematiza o duplo estatuto do cubo, entre volume fechado e caixa a ser preenchida, dialética horizontal/vertical<sup>83</sup>, assim como as implicações da redução formal na arte moderna e contemporânea, sinalizadas no próprio título, que ancora-se duplamente na contingência da exposição (alterando-se conforme a banda contratada em cada apresentação<sup>84</sup>, incluída entre parênteses) e na história da arte, referenciando a escultura minimalista “Die”, 1962, Tony Smith.

“A  $\cap$  B  $\cap$  C (line)”, 2013, de Amalia Pica também insere performatividade nas formas escultóricas. A peça, que recentemente, passou a integrar a coleção de Serralves, constitui uma instalação com formas de acrílico e performance ocasional. Envolvendo uma série de formas geométricas planas, coloridas e semitransparentes instaladas na exposição. O trabalho propõe condições específicas de apresentação, envolvendo a disposição das peças, seu suporte e a condição do espectador<sup>85</sup>.

Além de orientações quanto a instalação, a artista também instrui as condições de realização da performance, atentando para a duração da *pose*, os intervalos, a não-interação dos *performers* entre si e com o público e o modo como as formas devem ser apresentadas.

83 Uma problematização do cubo no minimalismo é abordada por Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: 34, 1998).

84 Entre as bandas que integraram as apresentações da peça: *Unfathomable Ruination* (Londres, 2014); *Holocausto Canibal* (Porto, 2013-14); *Serial Butcher* (Aalst, 2012-13); *No Return* (Paris, 2011); *Konkhra* (Copenhagen, 2010); *Vidres A La Sang* (Barcelona, 2010); *Gorod* (Bordeaux, 2010); *Darkmoon* (Basel, 2008); *Sacred Sin* (Lisbon 2007-2008). João Onofre, “Box sized DIE featuring (...)”, *João Onofre objects, performance*, acesso 19 mar. 2015, <http://www.joaonofre.com/Work.aspx?WRK=23>

85 O guia de instalação inclui especificações técnicas para construção da prateleira e dos bancos (sugerindo-se que a audiência possa sentar-se), da quantidade de formas expostas (variável de 21 a 84) cf. espaço disponível, disposição (inclusão de lacunas e sobreposições) e proporção espacial (3.5 formas por metro). Inclui ainda um roteiro detalhado da performance (interação, coreografia), indicação de uso de luvas e vestuário (“regular dress ie nothing to formal, no clearly branded clothes”). Amalia Pica, “FS 1855\_AP Notes for Installation”; “FS 1855\_AP ABC Construction Guide”, Arquivo da Fundação de Serralves.



56. João Onofre, Box sized DIE featuring (...), 2007-2014

57. vista performance (fechamento da caixa)

58. abertura

59. performance

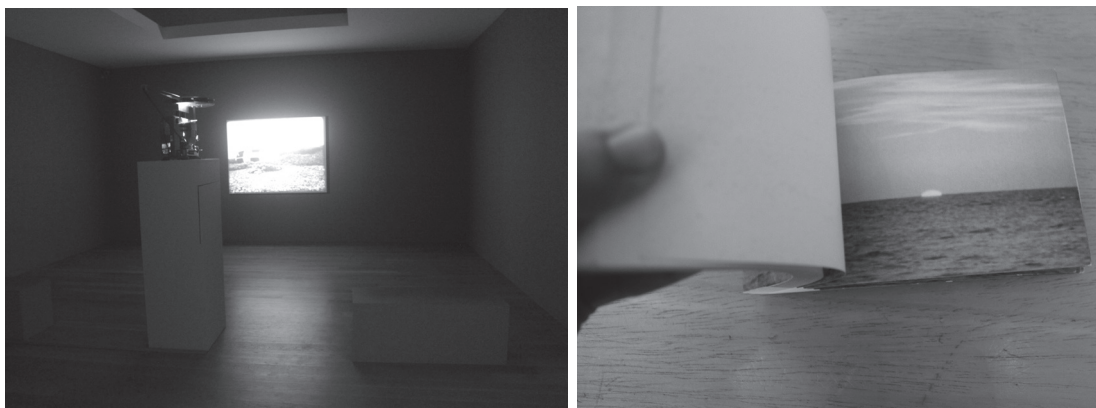






60. Amalia Pica, "A  $\cap$  B  $\cap$  C (line)", 2013, vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014





61. Tacita Dean, "Bubble House", 1999 vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014

62. Tacita Dean, "The Green Ray", vista da publicação

Durante 30 segundos cada *performer* segura uma forma, prévia e simultaneamente escolhida, de modo a criar uma composição. A apresentação de um *still* é voltada para os espectadores, ainda que as sequências (cada uma de dez composições) devam ser realizadas no espaço expositivo, durante o decorrer da exposição, havendo ou não espectadores<sup>86</sup>.

Sem estipular previamente as composições, o trabalho condiciona a combinação das escolhas individuais dos quatro *performers*, destacando apenas que as peças devem ser sobrepostas<sup>87</sup>, condição relacionada com a teoria dos conjuntos e a operação de intersecção referenciada no título. A investigação entre as formas performativas e visuais atravessa a discussão entre forma e política, ressaltando-se que a matemática moderna (incluindo os diagramas de Venn) foi banida dos programas escolares nos anos 1970, durante a ditadura, numa relação complexa entre as escolhas individuais dos intérpretes para uma ação conjunta, imersa na incomunicabilidade de seus gestos, realizados mesmo na ausência de audiência<sup>88</sup>.

A relação entre as formas abstratas e as composições únicas, imprevistas e de brevíssima duração, assim como a tensão entre a performance detalhadamente instruída e a escolha subjetiva e individual de cada peça e posição, atentam para a dialética entre unicidade e multiplicidade, para a permanência das formas (e do próprio trabalho na coleção) e as condições de apresentação, tomadas as circunstâncias temporais irrepetíveis da performance e sua proliferação nas sequências que, diferentemente, se repetem. A dimensão memorial atrelada à escultura permite pensar o presente como ponto de mediação não apenas como memória estática do passado, mas como projeção endereçada ao futuro, no que visa e instaura<sup>89</sup>.

A utilização de filmes e slides em trabalhos de Marcel Broodthaers, Tacita Dean e Lothar Baumgarten envolvem a discussão acerca dos processos de transcodificação de suportes e

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> "Three shapes may overlap and one may be alone OR all four shapes should overlap". Ibid.

<sup>88</sup> Amália Pica em conversa com João Mourão e Luís Silva, "Words Don't Come Easy", Kunsthalle Lissabon, acesso 19 mar. 2015, <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?/ongoing/amalia-pica/>

<sup>89</sup> A presença de fotografias preto e branco em trabalho relacionado a série, apresentado em "Memorial for intersections", primeira mostra da artista em Portugal, na Kunsthalle Lissabon, foi apontada pela artista como "emphasize the non-transferable aspect of the performative experience. And how documentation and nostalgia always stand in the way of a proper understanding of past events". Ibid.





63. Lothar Baumgarten, "Da Gefällt's mir besser als in Westfalen, Eldorado", vista da exposição "On the road", 2014

processos, no que implicam conceitual e operatoriamente<sup>90</sup>. Os filmes de Broodthaers vêm sendo exibidos no contexto da coleção de Serralves transcodificados para o formato digital. Se esta opção permite ampliar o acesso e reduzir custos de exposição, também acarreta uma expressiva alteração na percepção do trabalho. A opção de apresentar, tanto em publicação e quanto em exposição, o rolo do filme junto com livro fechado, impede o contato com a dimensão imagética e duracional que integra o trabalho enquanto um filme e o confina na esfera objectual de documento e/ou produto.

"Da Gefällt's mir besser als in Westfalen, Eldorado", de Lothar Baumgarten, como outras peças da coleção, utiliza diapositivos, explorando relação entre imagens através da montagem sequencial. Comum na década de 60-70, o suporte esteve ligado ao contexto de sala de aula e acompanhamento da instância discursiva. Em mostra fora do museu "On the road", realizada em Santiago de Compostela, o trabalho foi apresentado através de uma projeção digital, embora na exposição "Staging the Archive" tenha sido apresentado no formato original. Ana Anacleto, curadora desta mostra, comenta sua opção por apresentar a versão original dos trabalhos de Lothar Baumgarten (projeção temporizada de diapositivos 35mm) e Tacita Dean (projeção de película 16mm), embora presente nesta mesma exposição obras transcodificadas para o suporte videográfico, em monitores de pequenas dimensões – decisão baseada na "natureza documental dos próprios objectos fílmicos", também patente na mostra "Rua de mão única", em que o trabalho de Broodthaers foi exposto em um pequeno monitor, embora outros trabalhos fossem apresentados em suportes analógicos.

As condições de apresentação "em muito dependem das particularidades da sua própria natureza e da sua formulação enquanto obra"<sup>91</sup>, embora também estejam atreladas a negociações e interpretações posteriores no âmbito do museu. Tacita Dean, que integra a coleção de Serralves com dois filmes, recusa a transcrição digital, defendendo o suporte analógico na captação das imagens, edição e apresentação da obra. Assumindo a projeção e as suas condições particulares de instalação, a artista requisita do museu a participação

90 Sobre o tema, ver: Pip Laurenson, "Authenticity, Change And Loss In The Conservation Of Time-Based Media Installations" *Tate Papers* (2006).

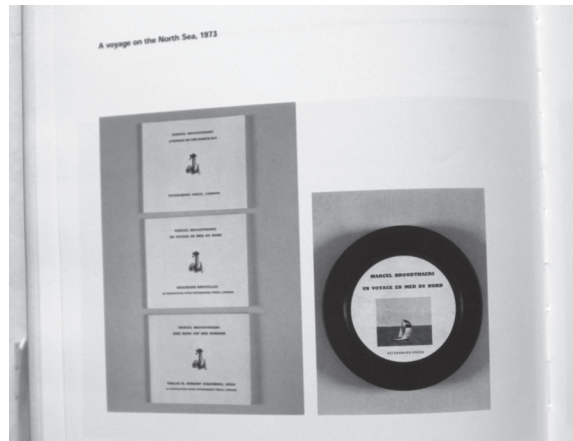
91 Anacleto em entrevista a autora.



64. Mel Bochner, "Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art", 1966 vista da exposição "Mel Bochner. Se a cor muda", 2013

na tentativa de resistir ao processo de extinção do meio, implicando ainda o risco de desaparecimento de sua obra a longo prazo, uma vez que não a concebe dissociada do meio.

Mobilizando e entrecruzando uma série de questões acerca dos materiais (efêmeros; substituíveis), modos de apresentação, elementos performativos e relações espaço-contextuais, os trabalhos suscitam conexões multidirecionais e ressonantes entre as instâncias de produção, coleção e exposição – desestabilizando as condições convencionais de inserção neste lugar/discurso.



- 65.página (156) da publicação "Serralves: A Coleção"  
 66.página (256) da publicação "Circa 1968"  
 67. Vistas da exposição "Livros e Materiais Efêmeros de  
 Marcel Broodthaers + Museus e Arquitetura, 2005  
 68.Vistas da exposição "Cópias=Originais", 2004



#### **3.4. Uma coleção difícil de expor: exposições, publicações**

*“(...) há peças mais complicadas e que exigem mais envolvimento, mas o museu tem que ter alma e a alma nasce do envolvimento que se tem com as coisas”<sup>92</sup>.*

Embora o discurso institucional de Serralves assuma que a identidade principal de um museu é a sua coleção<sup>93</sup>, a visão do museu esteve em muito focada na função expositiva. Vicente Todolí afirma que: “A coleção é um dado, um capital, mas não é o museu. Um museu tem de ser um altifalante do mundo. Tem de apresentar e amplificar. É um modo de mostrar. E tem de ser sensual e de apresentar propostas diversas, mais do que uma coisa ao mesmo tempo. É isso que faz com que uma pessoa vá a um museu, duas ou três vezes num ano. Um museu que tem uma única exposição permanente vai contra os meus princípios, temos que dar alternativas as pessoas”<sup>94</sup>.

Sem um paradigma expográfico ou regularidade na grade expositiva, a coleção foi pouco mostrada no museu e a abordagem esteve condicionada a recortes cronológicos, temáticos ou de linguagem. O principal argumento para tanto reside na condição inicial da coleção, em processo de formação, além da demanda por afirmação do museu no circuito internacional, exaltado na visibilidade do programa de mostras temporárias<sup>95</sup>.

O programa expositivo realizado por Serralves contempla a arte portuguesa e internacional, com uma ênfase monográfica<sup>96</sup>, embora realize pontualmente mostras de coleções, como “In the Rough”: Imagens da natureza através dos tempos na coleção do Museu Boijmans Van Beuningen, realizada em 2001. No contexto da Capital Europeia da Cultura e de intensa participação de Serralves na cidade, o museu sediou mostra da coleção holandesa e sua coleção foi exibida em outros espaços da cidade, através do projeto “Squatters / Ocupações”<sup>97</sup>. Entre outras mostras de coleções, podemos citar “Coleção Onnasch – Aspectos da Arte Contemporânea”, 2002 e “Off the wall”, 2011, mostra da coleção do Whitney Museum of American Art, acrescida de obras provenientes da Coleção de Serralves.

92 Interrogado se optou por uma coleção difícil de expor, afirma que não, sublinhando que trata-se de uma demandada por envolvimento, central na construção do museu. Todolí em entrevista, “Um pé na terra e outro no universo”, 16.

93 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2011*, 21. O que “melhor a distingue das demais instituições: a sua Coleção”, justifica sua exposição como oportunidade de “devolver à sociedade portuguesa o investimento”. Fundação de Serralves, *Plano de atividades 2012*, 29.

94 Todolí em entrevista, “Um pé na terra e outro no universo”, 16

95 As exposições da coleção sob a direção de Vicente Todolí teve papel secundário, privilegiando os eventos temporários no museu como estratégia de conquistar meio especializado, imprensa e visitantes somada ao estágio de formação do acervo.

96 Informações sobre o programa estão disponíveis nos *Relatórios e contas* anuais, assim como no site institucional através de arquivo da divulgação de exposições passadas (a partir de 1999) e registro fotográfico das mostras (entre 1987-2007). Observar que o crescente detalhamento dos *Relatórios*: de uma página (1989) a 300 páginas (2013).

97 O projeto, realizado em 2001, contou com Vicente Todolí, João Fernandes, Miguel Von Hafe Pérez e Bartomeu Marí como comissários e constituiu uma coprodução com o Centro de Arte Contemporânea Witte de With, em Rotterdam (também capital cultura neste ano). Envolveu um conjunto de projetos nacionais e internacionais, especificamente concebidos e realizados temporariamente na casa de Serralves, espaços públicos, apartamentos, lojas, armazéns.





69. Vistas da exposição “Aquisições Recentes: 1986”, Casa de Serralves, 1987

O programa expositivo de Serralves ambiciona suprir lacunas do contexto nacional e, simultaneamente, projetar a imagem do país no circuito artístico internacional. Este processo de afirmação e esforço de internacionalização envolveu muitas coproduções e a itinerância internacional de exposições produzidas por Serralves, iniciada em 2000 com mostras de Matt Mullican e Dan Graham.

O programa procurou conciliar a demanda por exposições de grande público, incluindo artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Francis Bacon, com mostras mais experimentais, estratégia exemplificada pela simultânea realização da exposição de discreta visibilidade, de André Guedes, visando um “espectador exigente” e a individual de Paula Rego, recordista de visita<sup>98</sup>. As mostras mais visitadas e destacadas como ‘sucesso’ não envolvem a reformulação de linguagens ou quebra de paradigmas, mas estruturam-se sobretudo no suporte mais convencionalmente valorizado da pintura (Bacon, Rego, Warhol).

O primeiro programa expositivo da Fundação<sup>99</sup>, anterior a construção do museu de Siza Vieira, foi realizado com modestos recursos e restrito ao espaço físico da casa e do parque, embora com mostras referenciais no contexto da arte portuguesa na década de 90, como “10 Contemporâneos”<sup>100</sup> e “Imagens para os anos 90”<sup>101</sup>.

A escala e impacto das exposições é notadamente alterado a partir da inauguração do museu, contando com progressivo crescimento do número de mostras realizadas, afluência de público

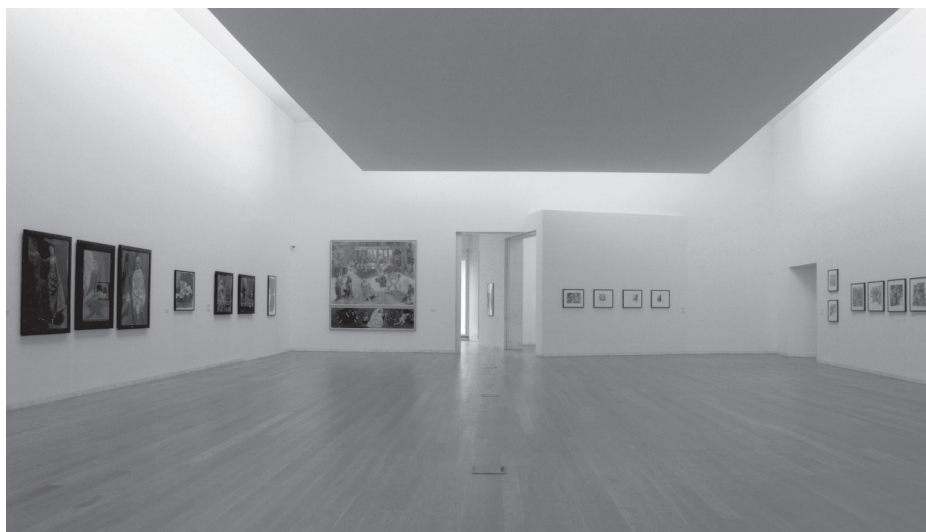
98 André Guedes, em entrevista a autora. A mostra de Paula Rego constituiu a “maior afluência de públicos no Museu de Serralves desde a sua fundação, com 157.443”. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2004* (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 2. Também apontado como exposição *top of mind*, em estudo que constata “a importância das exposições emblemáticas, capazes de atrair público de forma massificada”. Fundação de Serralves, *Estudo de Públicos*, 58.

99 Cerca de 6 mostras anuais, da coleção, apresentação de acervos privados, o programa alinhava exposições temáticas e monográficas, artistas consagrados e emergentes, recebendo mostras produzidas por outras instituições, incluindo artes gráficas e decorativas.

100 Comissariada por Alexandre Melo em 1992, foco na produção portuguesa dos anos 80.

101 Comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Hafe Pérez, a exposição reuniu 23 jovens artistas portugueses, espécie de resposta a visão retrospectiva. O partido da exposição foi revisitado pelo museu na mostra “12 Contemporâneos: Estados Presentes”, comissariada por Suzanne Cotter e Bruno Marchand, tendo como foco a produção portuguesa emergente. Foi acompanhada de um simpósio visando refletir sobre a história das exposições coletivas recentes no país.

70. Vistas da exposição  
“Paula Rego”, 2004-5



e repercussão na mídia, requerendo um acelerado fôlego de produção. A estrutura adotada envolve três mostras simultâneas, realizadas no edifício do museu, cujo espaço é subdividido entre as duas alas superiores e o piso inferior, adotando uma “lógica de 1+2: uma mostra da colecção em articulação com duas temporárias; uma mostra de um artista português e duas sobre artistas estrangeiros; ou uma mostra em montagem, com duas abertas ao público, conseguindo assim oferecer entre 12 a 15 eventos/ano no museu”<sup>102</sup>.

Embora as exposições da colecção tenham um papel secundário no programa, a casa foi inaugurada com exposição da colecção em 1987 e o museu, do mesmo modo, contou com mostra inaugural da colecção: “Circa 1968”, 1999.

“Circa 1968”, considerada como “exposição-matriz” da colecção e do programa<sup>103</sup>, ocupou toda a área expositiva do museu e da casa, incluindo também espaços não-expositivos como corredores, hall de entrada, pátios e o parque, reunindo o número inusual no contexto português de mais de 600 obras de 107 artistas, sendo 37 portugueses. A mostra apresentou peças datadas entre 1965-75, o período “abrange e fundamenta” a colecção<sup>104</sup>, com larga utilização de materiais efêmeros ou ‘pobres’, dispostos no chão, “sem suporte de tela ou plinto”, incluindo filmes, fotografias e publicações (estas, notadamente, apresentadas em molduras e vitrines).

Antecedendo esta mostra, Serralves realizou a exposição coletiva “Perspectiva: Alternativa Zero”, 1997, pautada na revisão histórica de “Alternativa Zero”, comissariada por Ernesto de Sousa, em 1977, tomando-a como antecedente e referencial para arte contemporânea portuguesa, em diálogo com o contexto fundador da colecção<sup>105</sup>.

102 Grande, “Arquitecturas da Cultura”, 560.

103 Ibid. A mostra é citada como referencial, assim como outras exposições realizadas em Serralves são mencionadas em publicações e cronologias da arte contemporânea em Portugal: Pérez, *Anamnese 1, O Livro*; Melo, *Arte e Artistas em Portugal*.

104 Todolí, Fernandes, “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção”, 19.

105 Na direção de Pernes, em 1987, mostra “Ernesto de Sousa: itinerários”. A exposição emblemática foi revisitada, notadamente com escala e impacto menores, apresentando obras relacionadas as duas exposições que passaram integrar a colecção em “Alternativa Zero - na Colecção da Fundação de Serralves, 2012, realizada na Casa



71. Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999, Museu de Serralves

72. Lygia Clark, Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999, Casa de Serralves

73. Andy Warhol, Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999, Casa de Serralves

A curadoria elenca a variedade de suportes e a mistura de linguagens, argumentando pela “redefinição da condição da obra de arte e um cruzamento dos gêneros formais, ao uso do filme, da fotografia e do texto como suportes de projetos conceituais, a uma pesquisa das relações entre arte e vida que acompanham a agitação de novas ideias políticas e sociais, assim como a uma ruptura do conceito de moldura, o qual dá lugar a invasão do espaço interior e por vezes exterior, assim como à utilização de novos materiais, sejam eles materiais pobres, reciclados a partir de outros pré-existentes ou então materiais tecnologicamente sofisticados”<sup>106</sup>.

Sem se ater a correntes, movimentos e “marcas”, a mostra apresentou artistas americanos, brasileiros e europeus<sup>107</sup>, “indivíduos e obras concretas muito mais do que movimentos”, abrangendo trabalhos ligados a arte *povera*, *land art* e pós-minimalismo. Embora proponha uma adesão às rupturas na concepção do objeto e “desmaterialização”, o partido expográfico oscilou entre formas tradicionais de apresentação (molduras e vitrines), a defesa da presença das obras, ocupação de áreas marginais (peças de chão), prescindindo de aparatos informativos para contextualização das obras.

A adoção do marco simbólico de [maio de] 1968 no título da mostra revela a intenção de localizar a coleção num contexto internacional em intersecção com os dados locais. Atentando para o intervalo entre a data adotada e o marco temporal preterido de abril de 1974<sup>108</sup>, término da ditadura portuguesa e emblemático das alterações políticas e sociais em Portugal, afirma-se implicitamente uma defasagem e o “desconforto” da demarcação

---

de Serralves.

106 Vicente Todolí, João Fernandes, “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção”, 17.

107 A exposição incluiu a arte brasileira do período, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles, Antonio Manuel, embora com raras incursões a produção de outras regiões fora do eixo europeu e norte-americano.

108 Ressaltando a conjuntura desfavorável e as transformações, ressalta-se que “não deve ficar a ideia de que antes do levantamento militar democrático de 25 abril nada existia e que depois tudo se realizou e concretizou com sucesso, pois a ausência de adequadas políticas culturais foi contínua e persistente”, Melo, *Arte e Artistas em Portugal*, 17; 37-8.



cronológica importada<sup>109</sup>.

Se a inauguração de um primeiro museu de arte contemporânea em Portugal, no fim do século, sublinha a incipiente institucionalização do campo artístico, adotar a produção da década de 60 como marco inicial da coleção e programa do museu envolve os paradoxos da legitimação de práticas contestatórias endereçadas a instituição museológica e ao confinamento disciplinar. É importante observar entretanto que o museu é criado segundo os paradigmas museológicos mais recentes, aderido as demandas políticas e econômicas globais, e que no panorama português o museu era desejado e tomado como potencial “resgate” das obras, uma aspiração e uma reivindicação constantemente reiterados, e não objeto de crítica ou contestação: num país onde não existia um único museu ou centro de exposições dedicado à arte contemporânea, não houve, nem fazia sentido que houvesse, contestação da instituição e da função museológica<sup>110</sup>.

A dimensão interrogativa defendida na escolha das obras, estende-se no discurso de Vicente Todolí e João Fernandes para concepção de um museu de “perguntas”, tomado como “fórum”, contestando a reiteração de noções enciclopédicas e de entretenimento. “Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais definidos como espectadores de realidades políticas, sociais e culturais que lhes são apresentadas enquanto possibilidades de lazer ou necessidade de consumo, um museu deve tentar abrir caminhos para que cada um possa tomar as suas próprias decisões, mais do que defender uma ideologia ou construir uma versão

109 “Em Portugal, muitos dos problemas desta época só surgiram após a revolução, em 1975, que é um ponto de ruptura. Muita da arte dos anos seguintes é uma espécie de epígono do que se passou no final dos anos 60, na Europa e nos EUA”. Todolí, Fernandes, “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção”. Sublinhando suas tensões e negociações políticas, Wandschneider toma como “evidência incontornável”, o “afastamento” e “dessincronia” entre o contexto artístico português e internacional, mas sublinha a contraproducência da noção de “atraso”, e os conflitos que permeiam noções de centro e periferia e destaca que o atraso não reside nas obras, mas sobretudo na consolidação deste paradigma à posição dominante. Miguel Wandschneider, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança” in Fundação de Serralves, *Circa 1968*, 31-3.

110 Wandschneider, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança”, 38-9.





74. Robert Filliou, Vista da exposição “Circa 1968”, 1999

ou interpretação da História. É nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos. O museu assume-se deste modo com um novo fórum, um lugar de discussão e de superação dos limites dos indivíduos que nele coincidem. É pois fundamental que o visitante saia do museu com novas pistas para a sua imaginação, confrontando-se com novas perguntas em vez de esperar encontrar as suas respostas”<sup>111</sup>.

Embora Todolí argumente que o museu não deve apresentar “modelos-padrão”, mas assumir a forma interrogativa e considere que as obras “transcendem” e “contradizem” as teorias, o museu ancora-se num discurso celebratório com raras incursões autocríticas quanto as suas próprias práticas de legitimação e interpretação.

O curto mas ressonante texto de apresentação de “Circa 1968”<sup>112</sup> argumenta que as obras escolhidas contribuem para “redefinir a condição da obra de arte”, num intenso questionamento da autonomia e “ensimesmamento” da obra de arte. Embora as obras reunidas na coleção questionem “o protagonismo espacial do museu” e mesmo a legitimidade da instituição, o complexo e paradoxal processo de musealização dessas práticas e o estatuto da documentação não foi explorado pela instituição como questão de pesquisa e discussão, mas configura-se como uma abertura e ampliação do escopo do museu, tendo a inserção das obras no museu envolvido a oportunidade de aquisição de peças ainda incipientemente valorizadas no mercado e afirmação dos curadores e do museu no circuito artístico.

O trabalho “Food” de Gordon Matta-Clark foi exibido circunscrito na linguagem fotográfica,

111 Todolí, Fernandes, “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção”.

112 A publicação, frequentemente citada, documenta a mostra, incluindo uma seleção/edição de depoimentos previamente publicados (não especificamente produzidos para o livro/catálogo) onde foi mantida uma separação entre artistas portugueses e internacionais.





75. Hélio Oiticica, Vista da exposição "Circa 1968", 1999

embora documente parcialmente (como todo documento), uma prática indiscernível de ação social/cotidiana nas atividades de um restaurante.

Além da importância da mostra no contexto artístico português e marco incontornável da história do museu, "Circa 1968", foi o "ponto de partida de uma nova coleção", uma "exposição-manifesto"<sup>113</sup> que implicou na revisão crítica da coleção anterior do museu. Com poucas obras de fato integrantes da coleção, a mostra foi formulada como estratégia de apresentar o novo programa de coleção e constituiu um instrumento, ou "utensílio"<sup>114</sup>, para sua concretização.

As obras reunidas não exibiram uma coleção, mas a "intenção" de uma coleção, uma "coleção desejanter"<sup>115</sup>: "Trata-se com efeito de uma exposição com uma coleção, sobre uma coleção, em torno de uma coleção, que apresenta uma seleção de algumas linguagens experimentais (...) ponto de partida de uma ideia de coleção, com as obras que gostaríamos de nela encontrar"<sup>116</sup>.

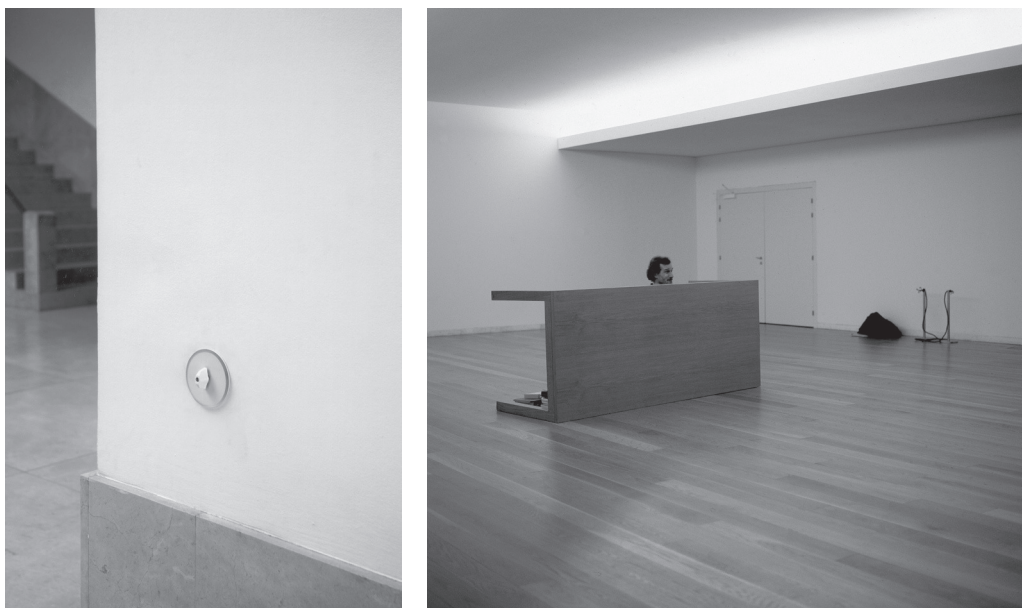
Estrategicamente objetivando adquirir as obras e integrá-las na coleção, "Circa 1968" articulou as instâncias de coleção e exposição, com uma visada no futuro, consonante com a condição de um museu em formação e com a vocação contemporânea defendida. A exposição da/sobre/para coleção pautou-se na relação com artistas ainda ativos, incluindo sua participação na remontagem de trabalhos de duas décadas passadas, dinâmica que sinaliza a articulação coleção/exposição como demandas/efeitos das obras. Também foram incluídas obras provenientes de coleções particulares, galerias e espólios, privilegiando as que fossem passíveis de aquisição.

113 Todolí, Fernandes, "Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção", 19.

114 Fernandes, "Uma Coleção em Construção", 14.

115 David Santos, "Coleção Desejante".

116 Todolí, Fernandes, "Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção", 21.



Nos anos seguintes, mediante o já citado protocolo, foram adquiridas cerca de 400 obras, equivalendo a dois terços da exposição<sup>117</sup> e quase 25% da coleção atual. A dimensão estratégica formulada e assumida para a exposição envolve vetores multidirecionais entre exposição e coleção, algo que os trabalhos mais recentes amplificam no modo reversível e interdependente de inserção na coleção/exposição. Esta condição aponta que a exposição não se restringe a mostrar uma coleção previamente formada, tal como concebe-se nos museus do século XIX, tampouco a colecionar o que expõe, como memória de um programa expositivo, como no paradigma do museu de arte moderna, mas a exposição marca e expõe a intenção de uma coleção, especificamente em “Circa”, e inclui a exposição como forma de visibilidade de trabalhos que comportam uma dimensão projetual na coleção, nas obras abordadas na segunda parte deste estudo.

Nos anos seguintes, a função estratégica da prática expositiva do museu contribuiu à formação da coleção, não apenas visando a “memória” do programa, mas tirando partido da criação de condições vantajosas na aquisição de obras, devido ao relacionamento privilegiado com os artistas, assim como à dedução dos valores de produção em relação aos valores de aquisição, sobretudo em momentos de maior constrangimento financeiro<sup>118</sup>. Esta relação de proximidade com os artistas também é patente na produção e co-financiamento de trabalhos relacionados à inserção na coleção, como “Boots” de Tacita Dean ou ao programa expositivo, como “Abajur” de Cildo Meireles, primeiramente exibido na Bienal de São Paulo e recentemente em Serralves<sup>119</sup>.

117 Grande, “Arquitecturas da Cultura”.

118 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2010* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.), 25. Sobre as fragilidades decorrentes da formação da coleção vinculada ao programa: Loock, “Armazém de História”.

119 A questão envolve notadamente a associação destes artistas e obras ao programa colecionista/expositivo do museu e a omissão de outros órgãos nesta tarefa. Podemos citar “Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética, Manoel De Oliveira” na 67ª Mostra Internacional de Cinema de Veneza e coprodução do trabalho de Pedro Costa e Cildo Meireles na Bienal de São Paulo, 2010.

76. André Guedes, "Outro Interruptor"  
 77. André Guedes, "Uma sala preparada",  
 Vistas da exposição "André Guedes:  
 outras árvores, outro interruptor, outro  
 fumador e uma sala preparada", 2004-5  
 78. Vistas da exposição "Roni Horn: Some  
 Thames", 2001



O “cenário de contenção” leva a privilegiar obras dos artistas expostos nas galerias do Museu<sup>120</sup>, tendo consequências na coesão da coleção, quando sujeita apenas às oportunidades propiciadas pelo programa<sup>121</sup>. Suzanne Cotter destaca o fantástico trabalho realizado por Serralves tomando a exposição temporária como mecanismo de acrescer a coleção mas, a par da validade deste procedimento, defende que o mesmo não deve ser exclusivo, considerando que a coleção não deve se restringir à memória das exposições, exemplificada pela limitação circunstancial entre disponibilidade de determinadas obras e a (não necessariamente coincidente) relevância destas no contexto da coleção<sup>122</sup>.

A diretora assinala a intenção de desenvolver programas de suporte à aquisição de obras a partir do esforço de indivíduos (iniciativa até então tomada como ‘exceção’ na história de Serralves). O programa de “Amigos da Coleção de Arte Contemporânea de Serralves”, cuja “participação” frisada na comunicação do museu, engloba “doação e depósito de obras e do apoio financeiro à aquisição de novas obras”, ressaltando a condição distintiva deste “prestigiado grupo” através de “um conjunto de regalias que proporciona um acesso privilegiado”<sup>123</sup>.

A programação de exposições de Serralves posterior a “Circa 1968” é realizada em ritmo

120 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2013* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.).

121 A coleção também estabelece relação com as mostras realizadas fora do museu, produzidas por outras instituições que integram o circuito artístico português, como peças recém adquiridas de Danh Võ (individual na Culturgest, Porto) e Amalia Pica (individual na Kunsthalle, Lisboa).

122 Também aponta o desejo de que o trabalho realizado pelo museu na produção e pesquisa do trabalho de um artista gere reconhecimento e motive doação de peças, prática recorrente nos museus. Suzanne Cotter em entrevista a autora.

123 “Amigos da Coleção de Arte Contemporânea”, *Participar, Serralves*, acesso 17 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/participar/amigos-da-colecao-de-arte-contemporanea-de-serralves/#sthash.RnpiPEWX.dpuf> Notadamente, na frequente retórica dos museus em geral, participar implica na adesão programas de sócios (adquirindo desconto e acesso a atividades exclusivas), atividades de voluntariado. Especificamente em Serralves, a inscrição na *newsletter* atenta que estar informado é uma forma de contribuir ao projeto de Serralves, sintomático e consonante com a busca de visibilidade.



79. R. Antonio Manuel, Vista da exposição “Circa 1968”, 1999  
80. Yoko Ono, Vistas da exposição “Off the Wall / Fora da Parede”, 2011

acelerado, tendo a exposição da coleção um papel inconsistente. A coleção foi exposta novamente no museu apenas em 2002, com duas mostras temáticas: “Arte Povera na Colecção da Fundação de Serralves” e “Na Paisagem: Obras da Colecção da Fundação de Serralves”, ambas comissariadas por Vicente Todolí, que posteriormente integraram o programa de itinerância nacional da coleção, destacando que não foram acompanhadas de publicações e que a segunda teve duração de poucas semanas<sup>124</sup>. Foram realizadas mostras de dois importantes depósitos, “Colecção Banco Privado para Serralves”, em 2001, como um primeiro balanço no contexto de articulação e complementariedade entre as duas coleções e “1986-2002 Zoom – Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: Uma Selecção”, em 2002-3.

A partir de 2003, foram realizadas exposições pontuais da coleção, estruturadas a partir de temáticas ou linguagens, como “Imagem e Escrita em Obras da Colecção da Fundação de Serralves”; “Singularidades - Obras da Colecção da Fundação de Serralves”; “Figuração e Desfiguração: Inventário de gestos, narrativas e retratos Colecção da Fundação de Serralves”, “Artistas e Fotografias Colecção Fundação de Serralves”<sup>125</sup>, além de “6=0 Homeostética”. Nos anos seguintes foram realizadas ainda “Tableaux Vivants”, 2005-6; “Colecção da Fundação de Serralves” (com duração de menos de um mês)<sup>126</sup>; “Entrar na Obra, Estar no Mundo: A Fotografia na Colecção da Fundação de Serralves”, 2007; “Lugares e Materiais - Colecção da Fundação de Serralves” (escultura), 2007-8 e “Todas as Histórias”, 2009, reunindo filmes e vídeos.

124 A mostra “Na Paisagem: Obras da Colecção da Fundação de Serralves” foi apresentada em 14 mar. a 7 abr. 2002. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2002*, 10.

125 Realizada entre 13 jan. a 25 abr. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2004*. Entre a informação disponível no site e a publicada no *Relatório e Contas 2004* há ligeiras diferenças no título e data desta mostra: “Colecção: Os Artistas e a Fotografia” (13 jan. a 18 abr. 2004) acesso 17 mar. 2015, site <http://www.serralves.pt/pt/actividades/colecao-os-artistas-e-a-fotografia/>

126 Período de realização 7 a 30 abr. 2006. Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2007*.



Sem uma narrativa estável ou investigações acerca da forma de expor sua coleção, as mostras do acervo de Serralves estiveram inseridas no sistema tripartido de ocupação espacial, muitas delas antecedendo o programa de itinerância. Looock afirma que “embora a constituição de uma coleção tenha sido de grande importância desde a sua fundação, até hoje Serralves nunca funcionou verdadeiramente enquanto museu nas suas manifestações públicas”<sup>127</sup>. Caracterizado como um centro cultural, tendo realizado mais de 250 exposições em 10 anos, a intensa dinâmica de Serralves toma como atenuantes/condicionantes o contexto rarefeito de acesso à produção internacional em Portugal e o projeto de afirmação do museu no circuito artístico.

Embora mantenha um programa de exposições regular e uma sistemática atividade colecionista (mediante renovações do protocolo estatal), a coleção é exibida apenas em recortes temáticos ou cronológicos pontuais, “de forma fragmentária e no período limitado de outras exposições”, prescindindo de um paradigma expográfico da coleção<sup>128</sup>.

Serralves defende que a apresentação da coleção na programação regular “afasta-se nos nossos dias da realidade estática da clássica apresentação de uma coleção permanente”. Contestando a adoção de “modelos-padrão”, afirma o interesse de “dinamizar a visibilidade e o conhecimento de uma coleção através do aprofundar de diferenças específicas ou do diálogo entre diversas opções e pontos de vista”. Para tanto, a coleção não representa “a condição de monumento” seja da instituição ou de quem a provém, mas ambiciona “a condição da evidência que a obra constitui em relação ao conhecimento do artista ou de uma situação artística”<sup>129</sup>.

---

127 Looock, “Armazém de História”, 22.

128 Ibid., 17.

129 “Coleção da Fundação de Serralves”, *Serralves*, acesso 17 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/colecao-da-fundacao-de-serralves/>



Ao recusar a noção de exposição ‘permanente’<sup>130</sup> e defender o conceito de “altifalante”<sup>131</sup>, Serralves, entretanto, não formulou uma forma alternativa de construir um discurso e facultar o acesso à coleção em seu espaço físico. Loock aponta que até 2009, quando apresenta uma grande exposição da coleção Serralves “nunca se confrontou de modo consequente com a questão de encontrar a forma adequada para apresentar ao público uma coleção de arte contemporânea”<sup>132</sup>.

A situação “sem precedentes” de expor a coleção na totalidade do espaço do museu foi realizada no contexto celebratório do aniversário de dez anos do museu, integrando um conjunto de ações de valorização da coleção<sup>133</sup> e, oportunamente, respondendo também a um período de redução de gastos<sup>134</sup>. Tomada como um “balanço” de uma coleção “a ser discutida e avaliada”, a mostra “Serralves 2009: A Coleção” foi a primeira apresentação de uma “perspectiva global” da coleção. Com cerca de 500 obras, privilegiadas as peças adquiridas ou doadas (em detrimento dos depósitos)<sup>135</sup>, a exposição prolongou o marco espacial do museu, ocupando todos seus espaços pela primeira vez desde 1999 e lugares fora do museu, e da data comemorativa, iniciando em 2009 e estendendo-se em 2010.

“Serralves 2009: A Coleção” apresentou o “núcleo histórico” (obras datadas nas décadas de 60-70), já apresentadas em “Circa 1968”, agora integrando a coleção, e as “constelações” de artistas identificadas a partir da década de 80. Tornando visível o programa da coleção e aquisições recentes apresentadas pela primeira vez, a mostra cartografou o crescimento do acervo efetuado em função do marco histórico e das exposições temporárias.

João Fernandes destaca que a exposição visava “assumir a função essencial de um museu de arte contemporânea: construir uma memória do presente, adicionando conhecimento e novas possibilidades de interpretação à experiência da obra de arte, partilhando essas experiências com todos quantos o visitam, formulando novas questões na consciência de que a arte jamais se poderá resumir às respostas já encontradas ou aos caminhos já percorridos. Uma coleção de obras de arte em construção faz também parte de um mundo cada vez mais diverso que cumpre a todos continuar a construir”<sup>136</sup>.

A noção de construção e de processo foi assumida na coleção, tomada como “exemplo e desafio”, sem restrição geográfica, de geração ou linguagem. Também o partido expográfico privilegiou diálogos e confrontos, evitando percursos cronológicos ou hierárquicos, embora mantendo a insistente separação disciplinar das coleções de filmes e livros, apresentadas

---

130 As exposições, são sempre incontornavelmente temporárias, mesmo que tenham duração de um século. Vinçon, *Artifices d'Exposition*.

131 Todolí em entrevista, “Um pé na terra e outro no universo”, 16.

132 Loock, “Armazém de História”, 22.

133 Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2009* (Porto: Fundação de Serralves, 2010).

134 João Fernandes “Coleção de Serralves brilha em dia festivo”, *Jornal de notícias*, 29 mai. 2009, acesso 17 mar. 2015, [http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Porto&Concelho=Porto&Option=Interior&content\\_id=1247094&page=2](http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Porto&Concelho=Porto&Option=Interior&content_id=1247094&page=2)

135 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2010*, 8. Fernandes, “Uma Coleção em Construção”, 17.

136 Fernandes, “Uma Coleção em Construção”, 18.

81. Vistas da exposição "Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Exceções", 2012



compartimentadas espacial e temporalmente<sup>137</sup>. Loock convocou a imagem de “armazém”, apontando limitações e lacunas na construção da coleção, notadamente de ordem contingente, e que condicionam a abordagem da exposição<sup>138</sup>.

Fernandes destaca que “a exposição não é, nem jamais poderia ser, representativa de toda a Coleção. Uma exposição é sempre um momento e uma situação, enquanto uma coleção é sempre uma outra realidade que transcende os momentos e as situações da sua apresentação”<sup>139</sup>. Uma série de paradoxos e complexidades permeiam a percepção da mostra: entre celebração e constrangimento financeiro; desejo de fixar uma identidade através da coleção em contradição com a condição interrogativa de um museu-fórum; a quebra de paradigmas da produção artística e a tentativa de estabelecer uma continuidade das rupturas na contemporaneidade; a valorização da coleção e sua rara visibilidade no museu; compromisso com a memória e projeção futura.

A reflexão de Loock, pontuando questões de montagem de obras efêmeras e instalações, sublinha a relação entre a coleção e a exposição em algumas obras, notadamente no trabalho de Mirosław Bałka “2 (270 x 90 x 8), Ø 0,8 x 927, 101 x 41 x 12, 3 x Ø 12” em que o título e a dimensão dos elementos que compõem a instalação, correspondem ao espaço expositivo: o comprimento de um cabo de aço, nesta montagem, de modo a atravessar toda a sala, é prolongado em relação a montagens anteriores, aderindo a situação espacial de cada exposição<sup>140</sup>.

137 A exposição foi realizada no Museu em três momentos, entre maio de 2009 e janeiro de 2010. O primeiro momento da mostra foi sediado no museu, o segundo, no Sindicato dos Bancários do Norte, antigas instalações da RDP, na Rua Cândido dos Reis, com a apresentação de obras vídeo-cinematográficas (reiterando a problemática adaptação arquitetônica para espaços obscurecidos) e o terceiro momento da exposição foi dedicado a edições e múltiplos (discos, livros e fotografias) da coleção da Biblioteca da Fundação de Serralves.

138 Demarcando algumas zonas e propondo designações (corpo, arquivo, escrita, etc), a exposição pontuou poucas relações de fato pretendidas, estruturando-se como um “armazém” cuja ordenação e disposição responde a questões de ordem prática e não conceituais. Loock, “Armazém de História”, 23.

139 Fernandes, “Uma Coleção em Construção”, 17.

140 Loock, “Armazém de História”, 23-4.

Depois de “Serralves 2009: A Coleção”, a coleção foi exposta no museu em “Cinema: Alguns Filmes da Coleção de Serralves”, 2010, reiterando o interesse pelo cruzamento interdisciplinar entre artes visuais e cinema em Serralves e mostras temáticas realizadas no espaço da casa, como “Regresso a Casa - Coleção da Fundação de Serralves”, 2010; “Recordações da Casa Rosa - António Areal, Jorge Queiroz e Paula Rego na Coleção da Fundação de Serralves”, 2011 e “Alternativa Zero - na Coleção da Fundação de Serralves”, 2012.

Com a mudança na direção artística em 2013, Serralves reorienta o papel da coleção no museu e, especificamente, no programa expositivo. Esta ênfase conferida a coleção intersecta-se evidentemente com as contingências econômicas que afetam o panorama institucional português.

Afirmando que o museu se define pelo fato de possuir uma coleção, a atual diretora Suzanne Cotter destaca o compromisso de visibilidade da coleção em seu valor artístico, cultural e educativo, salientando a importância de construir narrativas sobre a coleção na contextualização e reflexão da produção artística portuguesa em relação ao contexto de arte internacional histórico e recente. Apontando que o último (e único) discurso curatorial acerca da coleção situa-se em “Circa 1968”, a diretora destaca seu intuito de promover experimentos curatoriais na apresentação da coleção e salienta que estas abordagens da coleção não se limitam a uma visão retrospectiva da coleção, mas possibilitam reforçar as orientações quanto ao futuro da coleção, destacando o papel prospectivo da coleção<sup>141</sup>.

A inserção da coleção no programa expositivo é pautada pela noção de “constante visibilidade” através de renovadas abordagens curatoriais, prescindindo de uma mostra de longa duração, vide a limitação espacial para apresentar expressivamente a coleção e a importância de manutenção do programa de exposições temporárias. Inserindo no programa ainda formulado por Fernandes três mostras da coleção em 2013<sup>142</sup>, Cotter assinala o “interesse renovado pelo acervo” e o desejo de “reativar a ideia de uma coleção na mente do público”<sup>143</sup>.

A revisão do papel da coleção em Serralves através de sua integração no programa expositivo é acompanhado por uma revisão também da noção de “intersecção” no enquadramento nacional/internacional, argumentando pela noção de “histórias cruzadas”, aderindo a uma abordagem globalizada e ampliação geográfica para além da produção europeia e norte-americana: “Projetando-se para além do enquadramento internacional como ponto de referência para a arte e os artistas portugueses, apresentações futuras do acervo continuarão a celebrar histórias da arte cruzadas e paralelas, a refletir sobre contextos específicos

---

141 Cotter em entrevista a autora.

142 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2013*.

143 Suzanne Cotter, “25 anos de Serralves: “Uma mais-valia indiscutível para a cidade” *Jornalismo Porto Net*, acesso 17 mar. 2015, <http://jpn.up.pt/2014/05/29/25-anos-de-serralves-uma-mais-valia-indiscutivel-para-a-cidade/> Coincidindo com o período da presente investigação, a reorientação da relação entre coleção e exposição em Serralves oportunizou o contato direto com peças da coleção e suas estratégias expositivas, sendo as exposições anteriores abordadas em retrospecto e mediadas por registros fotográficos, relatos, textos curatoriais, *releases* e outra informações publicadas em catálogos ou acessadas em arquivo.

82. Vistas da exposição “Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções”, 2012



integrantes de uma realidade global contemporânea”<sup>144</sup>.

A primeira curadoria de Cotter com a coleção foi intitulada “Coleção de Serralves: Obras Recentes”, 2013, seguida de “Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais”<sup>145</sup>, em que apresentou uma abordagem de afinidades e ressonâncias formais e conceituais, incluindo obras nos suportes tradicionais (pintura, escultura e papel) relacionadas com tempo, espaço, performance e linguagem e de “Coleção de Serralves na Casa”, com obras originalmente expostas na casa e posteriormente integradas à coleção.

Em 2014, já integrando o programa de Suzanne Cotter, a coleção foi apresentada em mostra comemorativa do 15º aniversário do museu: “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, 2014 e em 2015, a programação inclui três mostras: “Pode o Museu ser um Jardim?” comissariada por João Ribas, atual Diretor Adjunto, além das mostras “KWY: Obras da Coleção de Serralves” e “Sob as Nuvens: Da Paranoia ao Sublime Digital”, mostra que atenta para o “compromisso com exposições que focam ideias grandiosas, capazes de atrair um público diversificado de campos de interesse diferentes”<sup>146</sup>. Em “Histórias” e “Pode o Museu ser um Jardim?” foram incluídas obras não integrantes da coleção, na primeira, intencionando declaradamente adquiri-las<sup>147</sup>.

Apresentada como “uma nova reflexão sobre a Coleção de Serralves e a criação artística no século XXI”, a exposição “Histórias” não explorou os diálogos entre a produção recente e o núcleo histórico (que pautaram a proposta da direção anterior), optando por uma separação

144 Fundação de Serralves, “Coleção de Serralves: Obras Recentes”, acesso 19 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/colecao-de-serralves-obras-recentes/> Se o interesse e contato com a produção brasileira era notável nas atuações de Todolí e Fernandes, destacando-se presença na coleção e programa, a crescente visibilidade de produções provenientes países orientais é consonante com atuação profissional precedente de Cotter.

145 Incluiu trabalhos da Coleção de Desenhos da Madeira, em depósito no Museu.

146 Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2015*, 22.

147 Fundação de Serralves, *Histórias: Obras da Coleção de Serralves* [impresso da exposição] (Porto: Fundação de Serralves, 2014).

espacial entre os trabalhos produzidos na década de 60-70, exibidos na casa, e a produção atual, que ocupou parcialmente o museu (em simultâneo com outras mostras), incluindo o espaço do parque através da instalação temporária de obras da coleção junto com as obras expostas permanentemente.

Tomando a narrativa como eixo central, a curadoria de Cotter estruturou cerca de 60 obras em cinco momentos cruzados dedicados às linguagens (pintura, fotografia, filme, escultura e performance), explorando a “confluência entre história e memória, identidade e cultura, realidade e ficção”, assim como o legado discursivo da arte conceitual e formalista do modernismo. A individualidade dos trabalhos e o atravessamento entre perspectivas pessoais e narrativas sociais/históricas destacam a posição curatorial de que “em todas estas obras, pontos de vista singulares dão lugar a perspectivas múltiplas”. O trabalho “ $A \cap B \cap C$  (*line*)”, de Amalia Pica, recém incorporado e situado na sala central, exemplifica a revisão do legado da abstração e das posições políticas, assim como do cruzamento entre linguagens (formas pictóricas/dimensão performativa/instalação).

No que se refere às publicações especificamente dedicadas à coleção, foram publicados os catálogos das mostras “Circa 1968”, 1999 e “Serralves 2009: A Coleção”, 2009<sup>148</sup> e, em 2014, “25 Obras da Coleção de Serralves”, primeiro volume de uma série dirigida a um conjunto de obras “singulares” do acervo, propondo “uma nova perspectiva sobre aspectos da história da arte contemporânea em Portugal ainda pouco conhecidos do grande público” através de artistas considerados “fundadores” da coleção e referenciais na história da arte<sup>149</sup>.

Entre os livros institucionais destaca-se “Serralves”, 2002, obra de apresentação sobre a instituição; “1999Serralves2004”, no 5º aniversário do museu; e “Serralves 20 Anos e Outras Histórias, monografia de Sérgio Andrade, além de pequenas brochuras e catálogos acompanhando mostras itinerantes, como “Arte Portuguesa na Coleção da Fundação de Serralves”, 1999; “Na paisagem: Coleção da Fundação de Serralves”, 2002; “Sem limites: fotografia, vídeo e cinema na Coleção da Fundação de Serralves”, 2003, entre outros. Em parceria com o jornal português Público, foi produzida a série “Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves”, projeto editorial de Ulrich Loock dedicado a questões, artistas e linguagens da arte contemporânea, incluindo obras do acervo em alguns dos temas abordados.

Considerando o papel complementar da publicação como extensão do tempo e espaço de apresentação das obras e reconhecendo que “o catálogo é o que fica”<sup>150</sup>, Serralves atribui notável empenho na apresentação da instituição e articulação de sua circulação e afirmação. O compromisso educativo, investigativo e de registro histórico da coleção e de suas

---

148 A publicação foi concebida em dois volumes mas o projeto editorial não foi integralmente concretizado. A pesquisa e produção textual sobre as obras não foi publicada. Publicou-se apenas o volume dedicado às imagens fotográficas das obras.

149 Suzanne Cotter, prefácio a *25 Obras da Coleção*, ed. Catarina Rosendo.

150 Todolí em entrevista a Sardo, “Um pé na terra e outro no universo”, 15.



interpretações é problematizado frente o desproporcional afinco editorial dedicado à coleção em relação às publicações e edições referentes às exposições temporárias, usualmente acompanhadas de publicações monográficas referenciais dos artistas.

Propondo tomar a coleção como central no museu, Cotter ambiciona estender a valorização da coleção no programa expositivo a atividades de investigação, aquisição e projeto editorial<sup>151</sup>. Embora as mostras da coleção realizadas entre 2013-15 ainda prescindam de publicações específicas, a direção de Cotter promoveu a adoção de textos explicativos, produzidas pelo museu e apresentadas no espaço expositivo. Atentando para a responsabilidade de um acervo institucional, Cotter toma a pesquisa como atividade fundamental na prática colecionista do museu. Embora Serralves prescinda de um expressivo setor de curadoria e pesquisa, a diretora destaca a importância da pesquisa no conhecimento da coleção, justificando e compreendendo as peças que a compõem e igualmente no foco prospectivo da continuidade de sua formação. Cotter argumenta sua intenção de focar as novas aquisições na produção mais recente, vide o intuito de situar a coleção em âmbito internacional. Discorrendo sobre o papel prospectivo da coleção, seu desenvolvimento pauta-se na identificação de direções principais, capacidade de antecipar os artistas de importância futura e, a partir de pesquisa intensa, identificação de obras emblemáticas a serem integradas na coleção, que a diferenciam de um colecionador particular. Além disso, Cotter sublinha a não exclusiva vinculação das aquisições às feiras e ao mercado, mas destaca a importância de estabelecer uma relação com os artistas, tomando essa instância de diálogo como possibilidade de proximidade com o processo de cada artista e aprofundamento da pesquisa para identificação das peças paradigmáticas<sup>152</sup>.

---

151 "A revisão editorial e o aperfeiçoamento do catálogo on-line, conjugados com a publicação de destaques sobre as obras principais da Coleção de Serralves, constituirão uma importante plataforma para essa investigação". Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2014*, 28. É inserido um item dedicado às "Exposições da Coleção" e listagem detalhada de obras adquiridas, reiterando a coleção e a sua disponibilização ao público alargado como "central na programação artística do Museu, bem como nas exposições itinerantes". Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2015*, 13, 22.

152 Cotter em entrevista a autora.

### **3.5. A coleção fora do museu: itinerâncias**

83.. Vistas da exposição “Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção”, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 2007-8



Se a coleção só integra regularmente o programa expositivo recentemente no museu, desde final da década de 90 ocupa um papel importante na política de Serralves através do programa de itinerâncias que realiza exposições com obras da coleção em municípios portugueses. Esta iniciativa de descentralização é viabilizada por meio de parcerias institucionais e protocolos com municípios, instituindo câmaras fundadoras. Formuladas pelo corpo técnico do museu, a itinerância é pautada no duplo compromisso de difusão da coleção e democratização do acesso fora do museu.

O primeiro ciclo de itinerâncias da coleção contou com uma abordagem cronológica, intitulado “Arte Portuguesa dos anos ... na Colecção da Fundação de Serralves”, subdividido nas décadas de 60, 70, 80 e 90. Além de mostras antológicas de artistas portugueses integrantes da coleção, os ciclos seguintes foram estruturados sob uma abordagem temática, seguida de uma ênfase na linguagem, incluindo mostras como: “Na Paisagem – Obras da colecção da Fundação de Serralves”; “Singularidades, a escultura na Colecção da Fundação de Serralves”; “Figuração/Desfiguração: Inventário de gestos, narrativas e retratos na Colecção da Fundação de Serralves”, “Da Escrita à Figura, desenhos da colecção da Fundação de Serralves”; “Ponto de Fuga” (fotografia, filmes e vídeos); “Sem limites” (fotografia), além da série de exposições “Livre circulação!”, no Algarve, tendo como eixo conceitual a noção de viagem, fronteira e circulação; entre outras.

Tendo recortes convencionais como a abordagem cronológica, temática ou de suportes, as mostras foram acompanhados por brochuras simples, edição de textos previamente publicados e descritivos. A dimensão interrogativa, investigativa ou experimental é sobreposta por um carácter simplificado. O possível intercâmbio ativo e participativo com os agentes e contextos locais parece preterido na iniciativa, que além de contribuir com o aumento de receitas e visitantes, é estratégia política de ampliar o alcance da marca Serralves, levando sua “assinatura”<sup>153</sup> pré-formatada a uma série de equipamentos culturais do país. Nuno

153 João Fernandes, apresentação de *Antena 1* (Porto: Fundação de Serralves, 2007).



84.. Vistas da exposição “Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção”, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 2007-8

85.Vistas da exposição “Imagem e escrita em obras da colecção da Fundação de Serralves”, Museu de Serralves, 2003

86.Vistas da exposição “Na Paisagem: Obras da Colecção da Fundação de Serralves”, Museu de Serralves, 2002

Grande aponta que esta dinâmica gera “um *efeito* Serralves”, com a propagação de um modelo hegemônico no contexto nacional, lógica perversa de uma espécie de “*franchising* cultural”<sup>154</sup>.

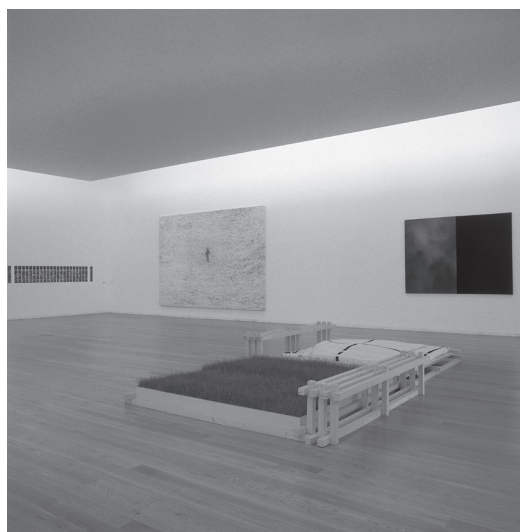
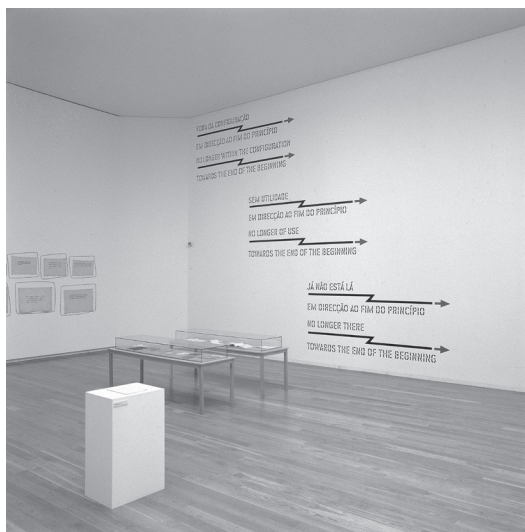
Na afirmação internacional, a coleção é solicitada no empréstimo pontual de obras, acordos de cooperação e exposições realizadas sobretudo em cidades espanholas como atesta as mostras “Sem Limites - Colecção Fundação de Serralves”, realizada em Barcelona, 2006 e Valladolid, 2007, “Encontro de duas Colecções”, parceria com a Fundação «la Caixa», em Barcelona e Las Palmas de Gran Canaria, e “Mudança de Paradigma”, realizada no MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León<sup>155</sup>.

Dissonante do modelo pré-formatado, expansivo e sem relação com os contextos locais, assim como da abordagem convencionalmente atrelada a cronologia ou linguagem preponderante até então, Serralves realizou um ciclo de exposições itinerantes de abordagem autoral, intitulado “Antena”. Além de dar continuidade à descentralização, apresentando a coleção fora dos centros urbanos nacionais, o programa visou interrogar a coleção “sob um prisma singular”, renovando sua abordagem. Sem intencionar uma reflexão ou abordagem da coleção como um todo, o projeto pautou-se na ideia de “fazer um caminho dentro da coleção”, sinalizando o desejo de colocá-la em diálogo com a produção curatorial e artística de Portugal, de acordo com Bruno Marchand<sup>156</sup>, através da participação de curadores convidados e produção de trabalhos artísticos especificamente formulados para este contexto, além de

154 Grande, “Arquitecturas da Cultura”, 568.

155 Acrescente-se a “Exposição da Colecção da Fundação de Serralves”, 2012, Salamanca, “Impressões e Comentários: Artistas e Fotógrafos no Portugal Contemporâneo. Colecção Fundação de Serralves/BES”, 2010-1, Barcelona e Valência. Sob a direção de Fernando Pernes, “Fundação de Serralves - Um Museu Português”, 1992, Sevilha e Santiago de Compostela. Foi realizada ainda a mostra “Colecção. Porto: Museu Serralves”, 2010, produção francesa no Centro de Arte Contemporânea Domaine de Kerguéhennec.

156 O catálogo de “Circa 1968” foi tomado como base e fonte de pesquisa, com poucas oportunidades de contato presencial com a coleção e indisponibilidade de peças já integrantes de outras mostras itinerantes. Sua curadoria centrou-se na questão do documento, tema consonante com o início da coleção. Foram abordados os aspectos de documentação ação/processo, sentido projetual e ficcionalização. Marchand em entrevista a autora.



contribuir para a profissionalização das instituições que sediaram as mostras.

A primeira edição, “Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção”, 2007-8, Évora, comissariada por Bruno Marchand, tomou o marco cronológico da própria coleção na escolha das obras e discutiu o estatuto do documento na produção artística, assim como a dimensão projetual e a estética documental na tensão entre real/ficção. Além das obras da coleção, foram incluídos trabalhos de Daniel Barroca e Diogo Pimentão, este último, passando a integrar a coleção posteriormente.

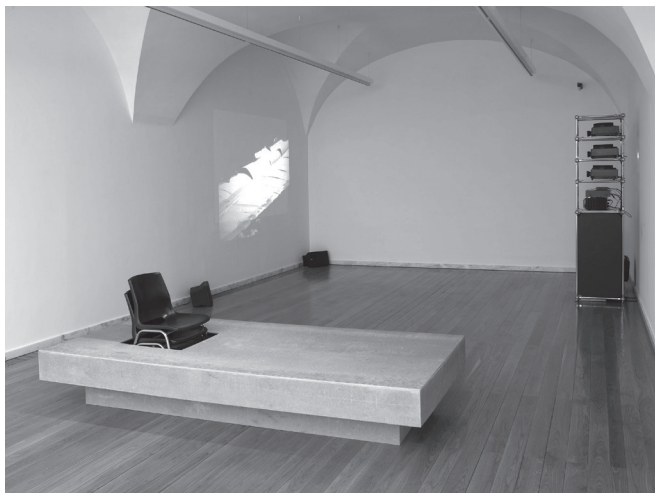
As edições seguintes contaram com a curadoria de profissionais convidados, confronto com espaços fora de Serralves, diálogo com obras exógenas à coleção e viés curatorial particular em cada edição, de cunho experimental. Em “Antena 2 - Só É Possível se formos 2”, 2007-8, as obras da coleção estiveram em diálogo com uma intervenção especificamente concebida pelo coletivo mexicano Tercerunquinto; “Antena 3 - Desedificar o Homem”, 2007-8, discutiu o gênero masculino; “Antena 4 - Embankment #7”, 2010, foi comissariada por um coletivo e endereçou a participação de autores/artistas com “dispositivos interventivos” na exposição e “Antena 5 - Staging the Archive”, 2011, em Elvas, a curadoria de Ana Anacleto propôs o encontro não com uma produção artística especificamente produzida para este contexto, mas o confronto com um outro acervo, a Coleção António Cachola, apresentando filmes, vídeos e uma série de livros de artistas, provenientes da coleção da Biblioteca, destacando trabalhos nas quais o arquivo é tomado como ferramenta operativa<sup>157</sup>.

Bruno Marchand destaca a importância da exposição e visibilidade da coleção, criticando a omissão ou indistinção de papéis e compromissos institucionais no quadro português<sup>158</sup>. Por outro lado, Ana Anacleto aponta que “um museu de arte contemporânea vocacionado

157 A curadora apresentou trabalhos de Ed Ruscha e Hans-Peter Feldmann, integrantes da coleção Biblioteca. Procurou evitar hierarquia entre as obras, apresentando-as na estrutura visual de grelha na publicação. Na exposição, foram expostos na “condição de objectos visuais (que também são)” ou seja sem possibilidade de leitura, inseridos em vitrines “sublinhando o carácter de inacessibilidade própria de uma museografia mais convencional”. Anacleto em entrevista a autora.

158 Bruno Marchand em entrevista a autora, Lisboa, 17 abr. 2014.





87. Vistas da exposição “Antena 5 – Staging the Archive”, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, 2011

sobretudo para a apresentação e concepção de exposições de carácter temporário, parece-me pouco eficaz e, até mesmo, desinteressante a apresentação temporária, e algo desgarrada, de obras ou secções parcelares da colecção nos espaços do museu”. A curadora considera a “estratégia de produção de exposições específicas (através do convite a curadores externos, por exemplo) que possam pôr a colecção a circular fora do contexto do museu, uma aposta mais interessante e que permite naturalmente à colecção a construção de discursos renovados sobre o seu espólio”.

Apontando como relevante “em momentos especiais” a apresentação de exposições da colecção no próprio museu, a curadora destaca a importância de assumir a totalidade do seu espaço “e não em espaços menores e de passagem, como tem acontecido recentemente”, a fim de conferir “um sentido mais agregador à possível apresentação das aquisições que se vão realizando.”

Destacando que “uma exposição é sempre um território de relações”, incluindo mesmo a relação entre curador e obras, Anacleto destaca a validade de colocar a colecção em diálogo com obras que não a integram, como forma de “abrir a colecção à tal possibilidade de edificação de novos discursos e à promoção de leituras, mais ou menos, inesperadas” <sup>159</sup>.

Em 2012-13, Anacleto desenvolveu uma segunda curadoria com a colecção de Serralves, intitulada “Rua de Sentido Único”, no âmbito do projeto “Primeira Avenida”, iniciativa para a qual foram realizadas uma série de exposições da colecção em diferentes espaços da cidade do Porto, sendo algumas delas posteriormente integradas no atual programa de itinerância em curso no museu.

Uma brochura detalha as mostras formuladas para instituições interessadas em receber o programa expositivo de Serralves: “exposições especialmente concebidas para serem apresentadas em espaços fora do Museu pertencentes a Câmaras Municipais” <sup>160</sup>. Além

<sup>159</sup> Anacleto destacou a oportunidade de relação direta e privilegiada com as obras (completada com experiência de espectadora, citando mostras da colecção, notadamente, itinerantes. Anacleto em entrevista a autora.

<sup>160</sup> A partir deste catálogo, “os potenciais interessados poderão conhecer cada exposição e decidir qual se adapta



88. Vistas da exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2013

do conceito e da lista de obras, esta brochura inclui o histórico das exposições (quando já realizadas), especificações técnicas para a montagem, características das obras e dos espaços para recebê-las. As demandas de algumas obras envolvem dimensões e características particulares do contexto de exibição, como isolamento acústico, na obra de Vasco Araújo ou a proximidade de uma janela, com vista para o espaço exterior, para a obra de Luisa Cunha, ambas integrantes da mostra “Música e Palavras: Obras da Coleção de Serralves”. Já a mostra “Habitar(s). Obras das Coleções da Fundação de Serralves e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD)”, além de equipamento e condições espaciais, envolve também a contratação de uma banda *death metal* para a obra João Onofre<sup>161</sup>, sinalizando as condições de apresentação como constituintes de determinadas peças.

O programa de itinerâncias de Serralves é a instância privilegiada de visibilidade da coleção, revelando uma dissociação entre o espaço físico do museu destinado à exposição e o seu acervo. Ao tomar o museu como lugar dinâmico e atualizado, em crescente afirmação no circuito internacional, a exposição temporária assume um protagonismo proeminente, reservando um papel secundário para a coleção no espaço do museu, condicionada até a direção atual a datas comemorativas e constrangimentos financeiros.

A dinâmica estabelecida entre o programa de exposições e a coleção pauta-se no crescimento desta, através da relação privilegiada com os artistas como facilitador das aquisições. Simultaneamente, toma a coleção como “memória” das exposições realizadas, incluindo o potencial de concentrar as obras, estender a duração circunscrita da exposição e propiciar a articulação de futuras abordagens anacrônicas, sem excluir a problemática de constituir-se como ‘sobras’ das exposições, dado o sentido circunstancial do programa expositivo e o conjunto da coleção. Assumindo o papel de dinamizador, altifalante ou centro cultural,

---

aos espaços existentes na sua edibilidade”. Inclui também duas mostras com obras da Coleção Edições de Artista da Biblioteca da Fundação de Serralves, “Caixas Möenchengladbach” e “A Biblioteca de E. M. de Melo e Castro” (ambas curadoria de Sónia Oliveira). Fundação de Serralves, *Programa de Exposições Itinerantes*.

161 Instruindo a atuação por no mínimo 2 vezes e tendo o custo de 700 €/apresentação extra protocolo. Para as mostras são mencionadas equipamentos, áreas de chão ou parede, altura da sala, sala isolada, cantos e janela para diferentes peças, incluindo a necessidade de equipes e aquisição de materiais. Ibid.



89. Vistas da exposição “Habitar(s)”,  
Galeria da Biblioteca Almeida Garrett,  
Porto, 2013-4

Serralves preteriu as atividades de pesquisa e investigação da coleção, redirecionadas na direção atual.

Mantendo sua condição de espaço físico fixo, o museu contemporâneo rompe entretanto com a afirmação disciplinar de valores estáveis e conservadores vigente na dinâmica museológica do século XIX<sup>162</sup>, e passa a concentrar e apresentar as novidades diversificadas e temporárias características das feiras, ‘amplificadas’ no seu espaço privilegiado de visibilidade e de polo aglutinador. A coleção de Serralves, aparentemente inoperante neste intuito dinâmico e de atração midiática, é estabilizada em partidos curatoriais convencionais de arranjos cronológicos ou temáticos, mas dilacera a estabilidade através da literal mobilidade propiciada pela itinerância. O movimento que marca a circulação da coleção se funda justamente na repetição e simplificação, incluindo a logística e expansão estatística, em detrimento das relações interrogativas e receptivas com os contextos. Deslocando-se e sendo apresentada temporariamente em diferentes lugares, a coleção alcança a mobilidade requerida para expandir os públicos do museu.

O museu, na lógica do capitalismo global em rede, assume seu caráter especial fixo e identitário para aglutinar e concentrar investimentos móveis, através das renovadas atrações temporárias, mostras, festas, programação rotativa e dinâmica. A coleção, por sua vez, tomada na estabilidade e portabilidade de um conjunto de peças é propagável através de mostras temporárias fora do museu, afirmando tanto a lógica expansionista da imagem institucional quanto a democratização do acesso à produção artística.

---

162 Tema abordado no primeiro capítulo, a partir de Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London, New York: Routledge, 1995).

### **3.6. Obras seleccionadas da coleção MAC Serralves**





No contexto desta investigação acerca do Museu de Serralves e das reflexões precedentes acerca de sua coleção e programa expositivo, serão abordadas as obras “Outro Fumador” do artista André Guedes, “This is new”, de Tino Sehgal, “Boots”, de Tacita Dean e “Transporte aos quadrinhos”, obra de Armanda Duarte. As obras de Guedes, Sehgal e Dean integram a Coleção de Serralves e a de Duarte é proveniente da Coleção Ivo Martins em depósito no Museu de Serralves.

A abordagem deste conjunto de trabalhos pauta-se na reflexão de questões formuladas em cada obra, notadamente, relacionadas à adesão ao contexto expositivo, incluindo a dimensão espacial e temporal no histórico de suas apresentações ou de sua transformação material.

Sem incidir em uma aproximação comparativa, a pesquisa detém-se na relação que cada obra estabelece entre coleção e exposição. A dimensão performática do trabalho de André Guedes explora a relação com o espaço e o contexto, envolvendo um roteiro detalhado para reapresentações da peça. A interpretação inerente a esta dinâmica, uma vez que a obra não reside em sua materialidade é abordada na peça de Tino Sehgal, que aponta a relação corporal com o trabalho, tanto na apresentação das obras ao espectador, quanto na transmissão oral de suas instruções protagonizada pela equipe do museu.

O trabalho de Tacita Dean sinaliza a relação com o espaço do museu, envolvendo a produção de uma instalação filmográfica diretamente conectada com o lugar e utilizando um suporte em processo de obsolescência. As obras de Armanda Duarte partem de materialidades frágeis e/ou efêmeras, ora com elementos passíveis de serem substituídos, ora a serem conservados. Suas peças adotam o chão como suporte de disposição e mobilizam uma indissociável relação e passagem entre os estados de guarda, apresentação e operações conceituais constituintes da obra. A escolha de uma peça pertencente a um colecionador particular, em depósito em Serralves, sinaliza a marcante presença de depósitos na constituição da coleção.

Tomando a singularidade e subjetividade incontornável do encontro com as obras, estes trabalhos configuram-se como pontos de reflexão sobre os desafios colocados à coleção museológica através da dimensão performativa e do material efêmero, investigando, notadamente, a repercussão e os efeitos que as obras potencialmente colocam à forma de pensar e praticar a coleção, notadamente na sua temporalidade e relação com o espaço expositivo.

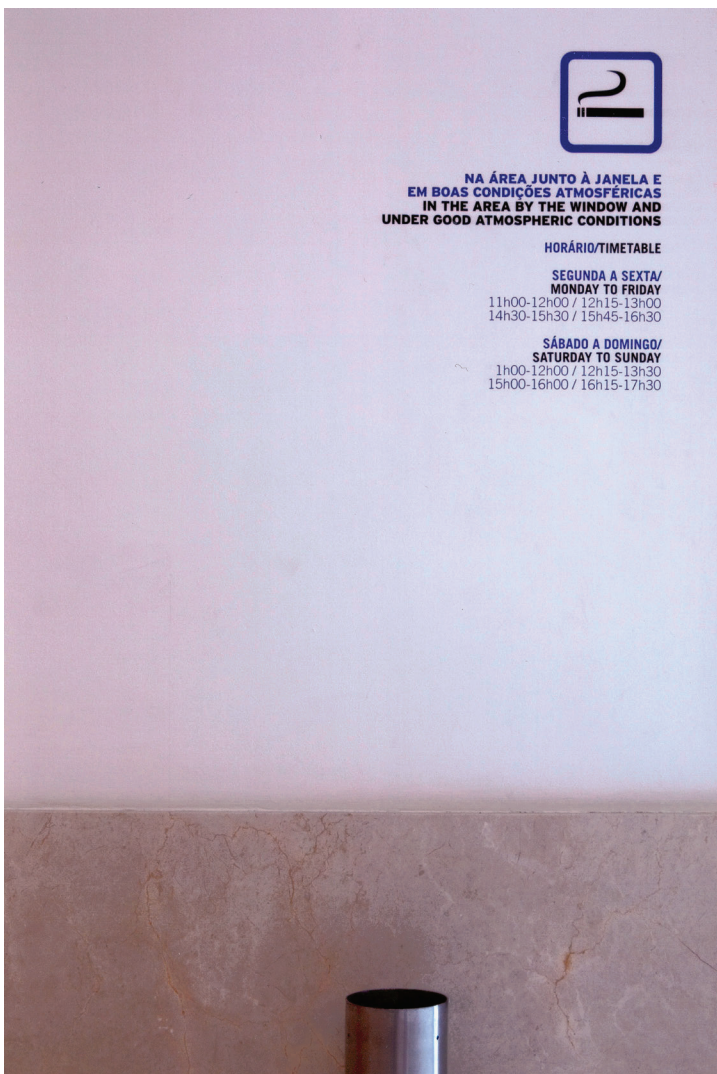
**“Outro Fumador”**

obra de André Guedes



90. André Guedes, "Outro fumador",  
91. vista da exposição "André Guedes: outras  
árvores, outro interruptor, outro fumador e  
uma sala preparada", 2004-5





92. André Guedes, "Outro fumador",  
93. vista da exposição "André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada", 2004-5

*Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam*<sup>163</sup>.

“Numa parede da zona do vestíbulo do bengaleiro do Museu foi colocada uma sinalética indicando que era permitido fumar na área junto à janela e em boas condições atmosféricas”. Durante o horário indicado no interior, um ator ou uma atriz permanecia no jardim em frente desta janela, caso as condições atmosféricas não fossem adversas. Do lado de fora, através da janela, o intérprete durante o seu turno observava a presença, ocasional ou não, dos visitantes do Museu. estes, por sua vez, do interior se acercavam da janela e olhavam o exterior. Se algum visitante, sozinho ou acompanhado, decidisse fumar um cigarro, o ator ou a atriz realizava a mesma ação, acompanhando o visitante<sup>164</sup>.

A descrição acima apresenta o trabalho “Outro Fumador”, realizado na exposição individual “Outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma peça preparada”, do artista André Guedes no Museu de Serralves, em 2004-5, comissariada por João Fernandes. Esta foi a única situação em que o trabalho foi apresentado publicamente, sendo sua formulação e ingresso na coleção diretamente conectado à circunstância expositiva<sup>165</sup>.

A obra compreende uma situação, no que ela comporta de circunstancial, impalpável e transitório. Demarcando uma ação, um sentido e um lugar, o trabalho envolve um contexto espacial, sinalização visual, duração e componente performativa de interação interpessoal entre intérprete e espectador. Formulado especificamente para a exposição em Serralves, o trabalho é situado pelo artista em um momento de transição de linguagem em sua produção, incluindo a lógica *site specific* (com a análise de questões morfológicas e funcionais do espaço) e o início de uma metodologia endereçada ao contexto social<sup>166</sup>. Definido pelo museu como uma instalação e “situando-se na confluência da instalação e da performance”, o trabalho articula a noção de presença e toma partido da relação com o espectador, envolvendo noções de alteridade, reciprocidade, expectativa e distância<sup>167</sup>.

---

163 Samuel Beckett, *Malone morre* (São Paulo: Codex, 2003), 29.

164 André Guedes, *Outras Árvores, Outro Interruptor, Outro Fumador e uma Peça Preparada* (Porto: Fundação de Serralves, 2005).

165 O artista relata que o convite para a exposição e sua realização comporta um intervalo (1999 / 2004-5) e igualmente entre a mostra e a aquisição da peça. Guedes em entrevista a autora. “Outro Fumador” é o único trabalho do artista que integra a coleção de Serralves, adquirido em 2012, sendo as instruções do trabalho, datadas dez. 2011.

166 O artista comenta a importância da pesquisa em seu processo artístico, a partir da metodologia de inserção contextual e projeto de campo na arquitetura, área de sua formação. Ibid.

167 O trabalho é classificado por Serralves como uma instalação, cf. “André Guedes”, *Coleção, Serralves*, acesso 13 mar. 2015, <http://emuseum.serralves.pt/>; Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014. A discussão sobre as terminologias, nas questões historiográficas e rotinas de trabalho museológico, é complexa, tendo em vista a desestabilização das categorias estéticas e as especificidades de linguagem, suporte ou material na produção contemporânea e o cruzamento de matrizes, assim como as implicações e limitações das formas de nomear, classificar, inscrever e enquadrar o trabalho de arte, sendo o tema



Considerando o artista como autor de uma pesquisa e propositor de uma situação, não condicionada a produção objetual, o trabalho de André Guedes não ingressa na coleção na forma de um suporte material estável ou como registro documental a ser exibido. “Outro Fumador” reivindica a constituição de uma situação específica a ser produzida pelo museu partir do conjunto de instruções formuladas pelo artista. O trabalho está vinculado às condições espaciais de exposição e sua dimensão contextual e performativa potencialmente contida no roteiro/guião a ser executado para apresentação da peça.

Recusando a condição de registro, o trabalho implica uma relação não tradicional entre objeto, posse e visibilidade para que seja colecionado, uma vez que a sua presença na coleção (quando não exposta) reside em uma instância discursiva, projetual, permeada pela linguagem contratual e dramática.

O trabalho também instaura uma relação particular entre coleção e exposição, na medida em que assume determinadas condições expositivas como constituintes. Ingressando na coleção como um projeto, cada exposição não confere apenas visibilidade e inteligibilidade para o trabalho, mas implica na sua “ativação”, uma realização que não antecede a exposição nem pode ser dela desvinculada, embora não seja tampouco única e irrepetível, tal como se consolidou o conceito da performance e do *site specific*.

Ao constituir-se na dinâmica expositiva, além da demanda por determinadas condições arquitetônicas e inserção em um discurso curatorial que interpreta e apresenta a obra, “Outro Fumador” convoca o museu a produzir o trabalho, o que implica em um compromisso e uma série de decisões e interpretações das instruções do artista. Neste sentido, a coleção é um *topos* (lugar físico e discursivo) que abriga a potência da obra, cuja colocação em ato demanda a realização do projeto no contexto de uma exposição. A noção de potência atravessa o trabalho na relação entre coleção/exposição e na própria interação, que envolve a possibilidade – inclusive de não ser estabelecido o contato visual e/ou a ação do outro fumador caso o espectador não protagonize o gesto de fumar.

O artista relata o esforço efetuado para ser preciso nas “Instruções para a Apresentação da Obra”<sup>168</sup>, documento que ‘representa’ o trabalho na coleção e descreve detalhadamente a obra, o lugar para instalação da peça, sinalização, seleção de atores, vestuário, duração, remuneração, processo de ensaio e participação do artista, assim como as diretrizes para a performance e interação com o espectador<sup>169</sup>. A elaboração rigorosa deste “guião peremptório” pauta-se na necessidade de definir parâmetros e explicitar as matrizes conceituais que regem

---

comentado no contexto desta investigação a partir dos trabalhos de Laura Lima e Tino Sehgal.

168 Diferentemente do texto publicado no catálogo da exposição, a descrição da obra no contexto das instruções situa o trabalho em outro tempo verbal. André Guedes, “Instruções para a Apresentação da Obra ‘Outro Fumador’ (2004) de André Guedes”, arquivo do artista, enviado em mensagem de email a autora, dez. 2013 e Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014, comportando poucas diferenças entre as duas versões.

169 O artista observa que ao trabalhar com outros profissionais, importa as condições financeiras de sua participação, constando nas instruções do trabalho a remuneração de ensaiador e intérpretes. Guedes em entrevista a autora.

trabalho, a fim de que sejam preservadas no momento de sua interpretação pelo museu<sup>170</sup>. Uma vez que não se constitui como instrução restrita ou tautológica, mas assume a tarefa e o desafio “inquietante”, de fornecer instrumentos e condições para o trabalho ser produzido e apresentado, a complexidade reside em definir precisamente o que constitui o trabalho e, ao mesmo tempo, enfrentar as nuances inevitáveis das interpretações. Ao assimilar a relação com um lugar e um contexto como parte do trabalho, torna-se paradoxal a noção de permanência de uma especificidade, uma vez que a flexibilidade é imperante para responder *especificamente* às situações, estabelecendo relações sempre diferentemente repetíveis, insubstituíveis e não-estabilizáveis.

Descrevendo cuidadosamente a instalação e os gestos mobilizados, o roteiro não abarca uma instrução literal mas afirma-se como aproximação conceitual do funcionamento da peça. A permissão de fumar no lugar e horário indicados na sinalética (símbolo + texto) **é coincidente** com a presença do intérprete (levando em conta seus turnos e pausas). Os intérpretes da obra assumem uma aparência e um estatuto igual do visitante. No exterior, observam continuamente a janela, a presença (ou não) e os gestos dos visitantes que se aproximam da janela no interior da instituição/exposição. A noção de alteridade é importante no trabalho, uma vez que o intérprete, integrando a situação que constitui a peça e observando a atividade do espectador, assume o papel do “outro fumador” referenciado no título, e protagoniza a ação de fumar em consonância com o espectador, apenas se ele assim o fizer.

O espaço igualmente assume um papel fundamental, não como adesão estável ou pré-determinada da peça a um lugar específico, mas na criação de condições espaciais singulares, centradas na distância entre o visitante e o intérprete, assim como no isolamento deste<sup>171</sup>. O trabalho pode ocupar espaços internos ou externos, expositivos ou não (como áreas de circulação), integrados em mostras individuais ou coletivas (resguardando a distância dos demais trabalhos). Sem definir um único lugar, mas apontando possibilidades ligeiramente variáveis, a descrição procura cercar conceito, destacando a importância da relação que se estabelece entre dois espaços, uma relação ancorada no contato visual e na distância, sem acesso direto ou interlocução oral. Neste sentido, as janelas, balcões e varandas presentes na arquitetura do museu de Siza Vieira podem ser exploradas na relação indireta entre interior/exterior, tal como foi articulado na exposição, quando o trabalho ocupou a área próxima ao bengaleiro, cuja janela permite uma vista do jardim<sup>172</sup>.

---

170 O artista afirma que antecedendo “Outro Fumador”, elaborou instruções das obras “Manhã” e “Tarde”, integrantes da Coleção António Cachola, 2009. André Guedes, “Certificado das obras Manhã e Tarde”, arquivo do artista, enviado em mensagem de email a autora, dez. 2013. Posteriormente, de “AIROTIV”, Coleção Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. “André Guedes”, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, acesso 14 mar. 2015, <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=94&visual=2&langId=1&ngs=1&pesquisar=1&autor=Andre%20Guedes>.

171 O distanciamento é uma noção fulcral da obra. Guedes em entrevista a autora.

172 O artista atenta que podem ser dois lugares situados no exterior ou um lugar no interior em relação a outro no exterior. Também sinaliza as condições climáticas favoráveis, dissuadindo a realização da peça em caso de chuva ou calor intenso e instrui o posicionamento do intérprete em um lugar relativamente vazio. “O intérprete não deve permanecer no exterior caso as condições atmosféricas sejam demasiado adversas – como indicado na sinalética. Por exemplo, ficar encharcado durante uma chuvada, soterrado em neve, ou no pico de um dia escal-

A relação visual e silenciosa é reiterada na indicação de interpretação do ator/atriz, sugerindo-se que explore a interação com o espectador observado, mesmo que não fume, no paradoxal reconhecimento de distância e contato. Esta relação, pautada não na incomunicabilidade mas na expectativa<sup>173</sup>, encontra referência na produção anterior do artista, notadamente no trabalho “Far away friend”, 2001<sup>174</sup>. Como “Outro Fumador”, o trabalho também utiliza a janela e o espaço vazio, a relação entre o visitante e um outro indivíduo que com ele pode, a distância, interagir.

A relação de reciprocidade latente no gesto do ator, estende-se para a interrogação do lugar e do estatuto da produção de arte. O artista relata o interesse de investigar em “Far away friend” a possibilidade de apresentar um trabalho que não seja visível no espaço de exposição onde o espectador se encontra. Situar-se no espaço vazio, onde a obra supostamente deveria estar, para observar o que está ‘fora’ do espaço destinado a arte, implica não apenas na posição literal do espectador nestas obras, mas de uma reflexão sobre o conceito de arte, tomando aquilo que posiciona-se ‘dentro’ do museu, não como ensimesmamento em um campo autônomo, mas como pretexto e potencialidade de olhar para fora, endereçando-se ao mundo. Neste sentido, o trabalho implica em refletir sobre as fronteiras entre dentro e fora que enquadram e extrapolam a experiência artística, não apenas fisicamente, tendo a janela como limiar emblemático, mas abordando também as expectativas e protocolos do espaço de apresentação.

A par dos elementos que constituem o trabalho, como a sinalética, vestuário e ações, também a linguagem adotada, direta e pormenorizada<sup>175</sup>, situam a proposta, fazendo com que a legenda ou texto descritivo (assim como sua deliberada omissão) colabore na subsistência de “Outro Fumador”. É condição de apresentação que o trabalho não seja anunciado direta e convencionalmente como uma obra de arte<sup>176</sup>, sugerindo o afastamento ou supressão de ficha de identificação (situada em folha geral na recepção p.ex.) e omissão da referência ao ator. Esta opção contribui para o aspecto imprevisto, para o estranhamento no contato com a obra, incluindo sua relativa invisibilidade e risco de não ser percebida. Reduzindo ou obliterando a mediação direta, o trabalho propõe uma experiência que se confunde com as relações cotidianas, cujo enquadramento artístico encontra-se em suspensão, descompasso ou deslocamento para outra esfera informativa, como a de uma publicação ou catálogo.

Para tanto, a sinalização que informa a permissão e os horários para fumar, não é previamente definida pelo artista, mas deve corresponder a linguagem gráfica da instituição, mimetizando-se à linguagem visual adotada pelo museu, operação patente em outros trabalhos do artista,

---

dante”. Guedes, “Instruções para a Apresentação”.

173 André Guedes, *Os livros encontrados de Bas Jan Ader / Faraway Friend* (Lisboa: Guide, 2001), 4.

174 Apresentada em 2001 no “Brrr Festival Live Art”, Maus Hábitos, Porto, a breve aproximação através de um aceno endereçado ao espectador era realizado por um ator situado no edifício em frente ao espaço de exposição. Ibid.

175 Exemplificando a importância de detalhes no enunciado do trabalho, na proposta “Outras árvores”, não se faz referência a ‘plantas’, mas especifica ‘plantas provenientes do parque’, situando a proveniência e a operação de deslocamento envolvida.

176 Guedes, “Instruções para a Apresentação”.

como a replicação do ambiente de uma repartição de atendimento público que transformou a sala de exposição em um espaço de espera na exposição “Informações”<sup>177</sup>.

A intencional camuflagem da situação artística na experiência do espectador e nos protocolos do museu está presente nas instruções de “Outro Fumador” também no que se refere a dramaturgia e figurino. Assumindo o ‘papel’ de um espectador, a escolha do vestuário do intérprete deve ser consonante com a aparência corrente de um visitante da instituição onde decorre a exposição. Indicando a observação atenta da janela, na condição de uma espera, a atuação deve ser naturalista, de modo a inserir-se discreta e desavisadamente no contexto de visitação do museu<sup>178</sup>.

A inserção do trabalho na exposição do museu e no seu enquadramento artístico investiga a dissolução ou extravasamento dos limites da experiência não-artística e assume a possibilidade de uma situação de invisibilidade ou ininteligibilidade, o que não é necessariamente um “mau resultado”. Considerando que o trabalho não reside no ato de fumar propriamente dito, a peça resguarda a potência da situação, incluindo espera e observação, possibilidade de acontecer e de não acontecer o contato entre intérprete e espectador quando da exposição da obra.

O trabalho foi exibido simultaneamente à mostra da artista Paula Rego, antítese da intermitente, sutil e complexa visibilidade dos trabalhos de André Guedes<sup>179</sup>, na demanda ética de uma exigência feita ao espectador, fundadora de um relacionamento e da consciência do próprio ato de participação. O artista comenta “Outro Fumador” como a peça mais comunicativa de sua mostra em Serralves, tendo em vista o carácter humorado e inusitado, assim como o aspecto cenográfico em certa medida sedutor<sup>180</sup>.

Sem implicar desmaterialização, o trabalho atenta para o sentido dos gestos, relações, expectativas e distâncias, destacando o compromisso e performatividade do visitante<sup>181</sup> e do mesmo modo, da instituição. Além da negociação das regras, patente na permissão para fumar, a relação com o museu demanda sua colaboração e ampliação ou deslocamento de funções e papéis. Em “Uma peça preparada”, por exemplo, um vigilante (e não um ator profissional) integra a peça<sup>182</sup> e, em “Interruptor”, o trabalho se restringiu a área de

---

177 Ricardo Nicolau, “Segundas informações”, in *André Guedes Informações* (Lisboa: Culturgest, 2007) 8, 12.

178 O texto do artista indica a participação de intérpretes profissionais de ambos os sexos, em turnos alternados. Descreve critérios para seleção dos atores e do vestuário, compatível com o observado nos visitantes. Menciona a postura discreta, evitando gestos explícitos, inusitados ou a conversa com outros visitantes, ressaltando que as observações sobre a interpretação e interação a ser estabelecida entre intérprete e espectador pautam-se nos ensaios a serem realizados pelo artista ou profissional por ele designado), tendo as diretrizes textuais das instruções um carácter lato. Guedes, “Instruções para a Apresentação”.

179 A exposição de Paula Rego, como mencionado na primeira parte deste capítulo, foi a mostra mais visitada no histórico do programa expositivo de Serralves, e sua visibilidade espetacular influenciou notadamente a atenção do público. Guedes em entrevista a autora.

180 Ibid.

181 Na mostra “Informações”, a reflexão sobre os objetos “apontam para múltiplas trajetórias históricas e económicas”. Prescindindo dos funcionários, a ênfase recai no modo como objetos e arquitetura determinam o comportamento e nos coloca na “situação de observador observado”. Nicolau, “Segundas informações”, 8, 12.

182 Em “Uma peça preparada”, um vigilante, fechado em uma sala, permanece à espera do público que deseje



94. páginas da publicação “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”

circulação considerando que a artista Paula Rego não concordou com a intervenção que o trabalho propunha, facultando ao espectador o controle da iluminação da sala expositiva<sup>183</sup>. As regras não são alvo de comentário, contestação ou subversão, mas condição de realização da obra, de modo que a relação estabelecida com o museu constitui o trabalho através de diferentes protagonistas, alterações e desvios de suas próprias normas, mesmo que apenas temporariamente estabelecidas.

Assim como em “Informações” não se tratava apenas das cadeiras, displays e de sua disposição, mas da lógica corporativa do patrocinador da programação da instituição, em “Outro Fumador”, não se trata apenas das regras do museu (horário de fumar, controle de luz, acesso a uma publicação) mas dos protocolos do espaço de arte, estendido da exposição também para os suportes de comunicação, promoção e/ou documentação.

Considerando o legado da arte conceitual e da crítica institucional como função epistemológica<sup>184</sup>, é importante observar a relação que o trabalho de André Guedes estabelece com outras formas de apresentação, como os suportes documentais e publicações. Alexander Alberro aponta que a arte conceitual esteve atrelada à mudança social do modo industrial (produção) para o modo comunicacional (informação e publicidade), não como contestação do estatuto comercial da arte, mas tirando partido da lógica não-objetual e informacional do capitalismo<sup>185</sup>.

O catálogo da mostra de André Guedes em Serralves toma partido de fotografias deliberadamente encenadas, numa opção de registro narrativo, diametralmente oposta

consultar as obras pré-definidas da coleção de livros de artistas, desempenhando, posteriormente, um conjunto de ações. Guedes, *Outras Árvores*.

183 Guedes em entrevista a autora.

184 O artista afirma o desinteresse nos aspectos demasiado sarcástico ou negativo da crítica institucional, mas tomo aqui as reflexões, sobretudo de Andrea Fraser, acerca do legado da crítica na sua dimensão conceitual/operacional e não como circunscrição a um movimento ou postura contestatória, conforme apontado no primeiro capítulo desta tese. Andrea Fraser, “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica”, *Concinnitas* ano 9, v. 2, n. 13 (dez 2008).

185 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT, 2003) e *Art After Conceptual Art* (Cambridge, MA: MIT, 2009). Acerca da gestão da informação, característica da sociedade de consumo, atentar para o papel do museu enquanto instância de poder, patente na confidencialidade de certificados e instruções e decorrente restrição de acesso ou debate da produção e interpretação.



à economia de meios da estética conceitual. Preterindo também imagens de caráter sugestivo, a linguagem adotada no catálogo aproxima-se da lógica de apresentação visual corrente em catálogos de exposições (rarefeitas as pessoas, enquadramentos e pontos de vista privilegiados) e publicitária (retórica da comunicação clara, posada e redundante). A dinâmica extremamente discreta do trabalho se contrapõe às imagens sedutoras que parecem mimetizar os protocolos e vocação da imagem em outros contextos.

A metodologia de pesquisa envolvendo intensa investigação do contexto de exposição em que o trabalho de Guedes se ancora prolonga-se ao espectador, tomando-o também como pesquisador, interpelado pela presença intermitente do trabalho e/ou pelos vestígios e indícios documentais, demandando uma “qualidade forense” diante dos rastros de uma situação em relação ao qual estamos temporalmente desfasados”<sup>186</sup>.

---

186 Nicolau, “Segundas informações”, 4.

**“This is new”**

obra de Tino Sehgal

*“Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que não o suporte”<sup>187</sup>.*

Na recepção, uma pessoa, enquanto vende, emite ou entrega o bilhete de ingresso ao museu, lê uma frase de uma notícia do dia em um jornal: “Sondagem dá maioria absoluta ao Partido Socialista”, no dia 19 de fevereiro de 2005<sup>188</sup>, acrescentando a seguir o nome do artista, título, ano e proveniência da obra: ““This is new”, Tino Sehgal, 2003, Museu de Serralves”.

O trabalho “This is new” consiste na leitura de uma notícia publicada em periódico diário, pelo recepcionista do museu<sup>189</sup>. A leitura é endereçada diretamente ao espectador, no momento de retirada do bilhete. Não se trata de um intérprete especificamente contratado para executar o trabalho, cuja atividade, posição e/ou indumentária simulam ou mimetizam a dos profissionais da instituição<sup>190</sup>, mas de um funcionário, que desvia, ou mais precisamente, sobrepõe à função habitual para o qual é contratado (receber o público, fornecer informações, cobrar o valor do bilhete, controlar o fluxo de entrada) o papel de ‘suporte’ do trabalho de Sehgal.

Recebendo uma percentagem extra de sua remuneração regular por hora de trabalho previamente acordada<sup>191</sup>, cabe ao recepcionista escolher e ler uma notícia do jornal, seguida do enunciado referente às informações da obra, assumindo a oralidade de sua etiqueta. A participação do intérprete no trabalho é preparada, seguindo as orientações do artista e inserida na dinâmica social do museu.

O trabalho negocia e articula a repetição dos termos previstos e os dados contingenciais como as frases escolhidas. O texto impresso, disseminado e descartável do jornal é ponto de partida para situar, de modo inesperado, o visitante num espaço-tempo concreto e cotidiano, através da forma fragmentada, oral e re/descontextualizada de uma frase transmitida no encontro presencial com o recepcionista.

Reivindicando o corpo do funcionário como suporte da obra, Sehgal atenta para o corpo

---

187 Maria Gabriela Llansol, *Onde Vais Drama-Poesia?* (Lisboa: Relógio D’Água, 2000), 17.

188 Pedro de Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”, *Fundação de Serralves*, acesso 30 jan. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-sehgal-a-arte-enquanto-acontece/>.

189 “Ao preparar a apresentação de “This is New” no Museu de Serralves, em 2005, o artista pediu aos recepcionistas do museu que escolhessem um título de qualquer jornal, o decorassem e o repetissem diariamente a cada visitante, seguido pelo título da peça, o nome do artista e a data em que foi criada”, Fundação de Serralves, “Algumas Obras Da Coleção De Serralves: Um Olhar Mais Atento”, acesso 14 mar. 2015, <http://www.serralves.com/pt/algumas-obras-da-colecao-de-serralves-um-olhar-mais-atento/pagina-1/#>

190 Diferentemente de outros trabalhos do artista, como em “This is propaganda”, em que intérpretes mimetizam os vigilantes. A contratação de performers nas práticas artísticas atuais pautam-se em enquadramento social, atributos, especialidades ou amadores. Os trabalhos de Sehgal, especificamente, convocam intérpretes de determinadas faixas etárias (“This is progress”), cantores (“This is propaganda”) ou enquadramento funcional (mediadores ou recepcionistas nas peças integradas na coleção de Serralves). Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (London, New York: Verso, 2012).

191 Marta Almeida em conversa com a autora, Porto, set. 2013.

do espectador que escuta, o corpo do artista que formula a obra, os corpos que produzem objetos artísticos e os que, mais ou menos anônimos, os carregam, interpretam, limpam ou conservam. Materializando-se temporariamente mediante esta ação, através da voz e interpelação do recepcionista e inserido num determinado lugar, o trabalho não se restringe ao corpo que fala (‘substituível’ por outros corpos que protagonizam o trabalho em outras exposições). Repetida diariamente durante o horário de funcionamento do museu, de acordo com a visitação e duração da exposição, “This is new” demanda o corpo que profere a frase e o contexto específico de recepção e a presença de um ouvinte<sup>192</sup>, uma vez que o enunciado só é proferido diante de um visitante. Desse modo, o trabalho se constitui como uma “situação construída”, termo adotado pelo artista, reagindo a terminologia corrente<sup>193</sup>.

O trabalho recusa as formas documentais de intervenções e ações, não se circunscrevendo ao roteiro ou registro, mas ampliando o uso do espaço expositivo e suas implicações contextuais. Ao articular as condições específicas do museu e da apresentação da obra, de acordo com Pedro de Llano, a produção do artista aprofunda a questão de que o acontecimento produz espaço, e não o contrário<sup>194</sup>. Acessado num espaço-tempo singular, pautado no contexto e numa ação interpessoal, “This is New” demanda a presença e a duração da situação em toda a sua circunstancialidade.

Diferindo da tradição da performance nas artes visuais (como o trabalho de Laura Lima comentado no capítulo anterior), a obra de Sehgal não reside em um evento singular, irrepetível e executado pelo artista, mas pauta-se na repetição de uma ação por um intérprete, mediante instrução e estende-se na duração integral da exposição. Ancorado e problematizando as matrizes da arte contemporânea, notadamente através das instruções da arte conceitual<sup>195</sup>, o trabalho de Sehgal é abordado e enquadrado por Claire Bishop na noção de “performance delegada”<sup>196</sup>, articulando e divergindo de certas características da arte conceitual, performance e formas participativas, sublinhando que a crítica do objeto, presente em diferentes momentos século XX, encontra outra concepção quando a sociedade

192 “The work is the situation including the viewer”. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art* (Zurich: JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2010), 133.

193 Serralves enquadra o trabalho como “conceito e interpretação”. Diferentemente do MAM-SP, abordado no capítulo anterior, a instituição não adotou a revelia do artista o termo *performance*. Claire Bishop observa os termos referenciados pelos artista que evita, notadamente tomar as obras como performance. Claire Bishop, “No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal”, *Artforum* vol. 43, n.9 (mai. 2005): 215–17. A resistência ao termo *performance* é abordada no capítulo anterior, acerca da obra de Laura Lima, integrante da coleção do MAM-SP. As principais características dissonantes pautam-se em um conceito restritivo de performance que exclui a repetição, duração consonante à exposição e contratação de intérprete. Gillian Sneed relaciona o trabalho de Sehgal com os happenings e o legado de Allan Kaprow, abordando não só as notáveis diferenças (repetição, mercado, ensaio) mas aproximações, através da escala da ação, diálogo e potencial transformador. Gillian Sneed, “Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas”, *Poiésis*, n.18 (dez. 2011): 169-187.

194 Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”.

195 Tino Sehgal em entrevista a Hans Ulrich Obrist, “Hans Ulrich Obrist interviews Tino Sehgal”, Johnen Galerie, 2003, acesso 15 mar. 2015, [http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal\\_Interview\\_mit\\_Obrist\\_2003.pdf](http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf).

196 A autora aborda a história da participação no século XX e seus diferentes contextos sociais, a partir das artes performativas traçando aproximações e diferenças das formas conceituais (uma vez que o processo se sobrepõe a imagem, objeto e mesmo conceito) e participativas (destacando contratação e não-engajamento). Bishop, *Artificial hells*. Sublinha a reduzida orientação política, consonante com valores ideológicos neoliberais da arte ‘neutra’ e instrumentalizável senão pelo mercado, pelas políticas governamentais. Claire Bishop, “In the Age of Cultural Olympiad, we’re all public performers” *The Guardian*, 23 jul. 2012.

e notadamente os museus ingressam na cultura do evento<sup>197</sup>.

Ao prescindir intencional e persistentemente de objetos, “This is new”, como os demais trabalhos de Sehgal, não corrobora com noções de desmaterialização ou imaterialidade, mas propõe uma forma específica e temporária de materialização. Tendo a lógica hegemônica da produção material e o paradigma de incessante e exponencial crescimento econômico como objeto de crítica, Sehgal propõe substituir a transformação das fontes naturais em objetos pela adesão a transformação de ações em produtos e sentidos. A dança é adotada como modelo paradigmático, assim como o strip-tease<sup>198</sup>, tomando a materialidade contingente, temporária e circunstancial do corpo no desempenho de atividades não orientadas ao objeto: “The mode of production that takes place in my work is what one could call the transformation of actions. If one does a movement or sings or speaks, then one is obviously producing something. But immediately as a note ends or the movement stops, it is gone; it deproduces itself. (...) My work isn’t deproduced; it is produced and it is material, but the difference is that it materializes itself in the human body and not in a material object”<sup>199</sup>.

Assinalando a ideia de produção não objetiva própria da dança, sem recorrer as formas da instalação, fotografia ou mesmo documentação textual, Sehgal explora suas formas e conteúdos no mesmo meio, exemplificado pela peça “sem título”, 2001<sup>200</sup>, espécie de *boite en valise*, em que o artista apresenta um museu temporário da dança moderna no próprio meio da dança, tomando o corpo em movimento como dispositivo de produção do trabalho.

Comportando o museu na memória e no corpo<sup>201</sup>, os trabalhos de Sehgal deslocam a condição corporal como meio do trabalho, para o contexto expositivo. Considerando a dupla função do museu em relação a história, a experimentação e a transmissão de um legado<sup>202</sup>, o trabalho “Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things” exemplifica a intenção de articular a história da arte através do movimento e da circunstancialidade de sua atualização através do corpo. Neste trabalho, Sehgal se apropria

---

197 Detendo-se na última Documenta, a autora afirma que a participação é tomada como terapêutica ou entretenimento escapista, completamente integrado na estrutura expositiva. Claire Bishop em entrevista Julia Bryan-Wilson “Intelligent Discomfort” *Mousse magazine*, n.35 (out. 2012), acesso 14 mar. 2015, <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=885#photoGallery>

198 Com formação na área de dança e economia, o paradigma da dança é recorrentemente citado em seus textos e entrevistas, como: Tino Sehgal, “The Next Documenta Should Be Curated By an Artist”, acesso 13 mar. 2015, [http://www.eflux.com/projects/next\\_doc/tino\\_sehgal\\_printable.html](http://www.eflux.com/projects/next_doc/tino_sehgal_printable.html); Sehgal em entrevista a Obrist. O exemplo do strip-tease explorado em texto de argumentação econômica: Tino Sehgal, sn, in *Now what? Artists write!* ed. Annie Fletcher et ali., (Utrecht: Bak; Frankfurt am Maim: Revolver, 2004).

199 Tino Sehgal em entrevista a Tim Griffin, “Tino Sehgal an interview,” *Artforum*, 43/9 (2005): 218-219.

200 “Untitled” envolve a interpretação de fragmentos de posições e movimentos da dança do século XX. O título é anunciado oralmente na exposição, assumindo nomes diferentes em cada contexto, cf. Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”; Sehgal em entrevista a Obrist. O trabalho foi apresentado em Serralves em 2004, no projeto “Mugatxoan 2004” e será reapresentado em 2015. Fundação de Serralves, *Relatório e contas 2004; Plano de Atividades 2015*, 76.

201 Jörg Heiser, “This is Jörg Heiser on Tino Sehgal” *Frieze*, 82 (abr. 2004).

202 “I would say the museum is about death, because it is about overcoming death, that it is about prolonging life, so it’s double sided. Personally I am interested in proposing different notions of history, presence, eternity” O artista menciona a intenção de “performing the historical function of the museum” e, ao mesmo tempo, explorar “the function of the museum in doing something new”. Sehgal em entrevista a Obrist.



de movimentos presentes nos trabalhos de Bruce Nauman e Dan Graham, deslocando-os para o corpo do intérprete no espaço de exposição, sem a mediação de qualquer outro suporte material.

A lógica não-objetual não deixa de encontrar ressonância na própria condição de desmaterialização comercial e social pós anos 90, pautada na lógica do serviço e informação, em consonância com a demanda de atração espetacular do museu, que encontra notável eficácia no apelo presencial e ocasional da performance<sup>203</sup>. Entre a vocação pública e o desafio à propriedade e a posição política ambígua de Sehgal, que endereça sua crítica especificamente a produção não-objetual e mantém as peças passíveis de posse e aquisição<sup>204</sup> sua obra responde e participa do mercado, ainda que propondo formas específicas de produzir, apresentar e circular e desmentindo qualquer aceção de autonomia no sistema capitalista.

Sehgal argumenta que seu trabalho está pautado na conexão intrínseca entre política, economia e produção de arte, visando especificamente promover rupturas e modos alternativos de produzir ou de abordar a produção, contestando o modelo dominante<sup>205</sup>.

Dorothea von Haltemann aborda o trabalho de Sehgal a partir do ponto de vista de que a arte não apenas responde ou se insere, mas participa do contexto, destacando os efeitos no cenário extra-artístico, argumentando a adesão a determinadas condições (inserção mercadológica e institucional) visando mudar outras condições (produção objetual)<sup>206</sup>. Hantelmann apoia sua análise no termo “performatividade”, fora da imprecisa aceção corrente, como função adjetiva de *performance-like*<sup>207</sup>, mas pautada no modo como a produção da realidade não se restringe à intenção ou ao conteúdo articulado, mas integrada a modos, convenções que repetem, atualizam ou diferenciam. Além do que dizem, as palavras e as ações estão ligadas ao uso que sustentam e coproduzem seus sentidos e convenções<sup>208</sup>.

Inserida no contexto artístico, a proposta de Sehgal dirige-se, politicamente, a mudar os

---

203 Bishop, *Artificial hells*. Bishop sinaliza a eficácia dos trabalhos de Sehgal em feiras e eventos, porque os comenta, como inserções perniciosas nos circuitos de mercado. Bishop, “No pictures, please”.

204 Além da marcante presença em feiras, galerias, Sehgal formula peças também específicas para a situação da coleção privada, não sendo exclusiva ao contexto institucional e público, p.ex. “Alteration to a Suburban Household”, referência a obra de Dan Graham e endereçada ao contexto doméstico. Nesta peça, um casal de colecionadores interpreta uma inversão ou espelhamento dos trejeitos e hábitos do companheiro/a, quando recebe um convidado. Bishop, “No pictures, please”; vide emblemático título “You Can’t Hold It, but You Can Own It”, artigo de Anne Midgette, *New York Times*, 25 nov. 2007.

205 “The question I would prefer visual art to pose itself is how can it help develop and promote alternative modes of production or other approaches to production rather than constantly reaffirming the dominant and highly problematic ones. So that in a Rancièrian sense a new voice ruptures the hegemonic discourse on production of which visual art has until now been a chief representative”. Sehgal, “The Next Documenta”.

206 “For me, this thing about the selling of the piece was very interesting in that we could stay very conventional with everything but that this whole civilisational mode of transformation of natural resources was not touched at all, in respect of the fact that this whole system of the product on the market historically is all based on this transformation of material. Everything we did was exactly the same except that this didn’t happen”. Sehgal em entrevista a Obrist.

207 Hantelmann, *How to Do Things with Art*, 17.

208 Ibid.

modos de funcionamento do museu e também fora dele, dada a interligação das esferas políticas, sociais e artísticas. Menos denúncia ou tematização, o trabalho reivindica-se político na adoção de ‘novos hábitos’ e formas de transmissão, apoiando-se e propiciando relações e afirmando uma espacialidade e uma materialidade que depende da presença do outro<sup>209</sup>.

O trabalho de Sehgal assimila e estende sua condição não-objetual para a transmissão e documentação da obra. A materialização temporária, condicionada ao corpo/situação, é pautada em instruções também conservadas e transmitidas no corpo dos profissionais do contexto do museu/mercado<sup>210</sup>. Sem mediação fotográfica ou textual, sem publicação em catálogos ou mesmo contratos escritos, através de uma “transmissão corpo-a-corpo”<sup>211</sup>, a obra evade a materialidade estável da apresentação do trabalho na exposição e igualmente da sua conservação e da criação de condições para reapresentação.

Da desconfiança da documentação com/contra experiência<sup>212</sup>, sobretudo nas práticas performativas, Sehgal desafia a hipervisualidade e saturação imagética da publicidade, numa tentativa de resistir a virtualização da experiência, ressaltando, segundo de Llano que o papel do objeto na sociedade industrial é substituído pela ação no capitalismo serviço, que “substitui o intercâmbio de mercadorias pelo intercâmbio de experiências”<sup>213</sup>.

Não é desprovido de complexidades que trabalho se afirma: intangível mas comercializável; efêmero mas repetível (portanto passível de integrar uma coleção); não documentável, mas amplamente difundido, vide o crescente interesse da mídia face a determinação de impedir sua reprodução<sup>214</sup>. Sendo notável a profusão de anedotas e textos em primeira pessoa na produção crítica sobre o artista<sup>215</sup>, ressalta-se o papel e o poder do observador (sobretudo do enunciado especializado e jornalístico, conforme aponta Joe Scanlan sobre a inserção do trabalho de Sehgal no circuito de legitimação<sup>216</sup>) e, ao mesmo tempo, afirma a exponencial banalidade e exacerbação egocêntrica que permeia a comunicação social.

Bishop reflete sobre a ampliação do papel da audiência nas formas participativas, uma vez que integram o trabalho passam a ser também fontes e ‘arquivos’ destas práticas, que desafiam os métodos usuais de conservar, arquivar e apreender a experiência artística vide a complexidade duracional envolvida<sup>217</sup>. Assim como o trabalho mobiliza voz, movimento e

---

209 Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”.

210 Vivian van Saaze “*In the Absence of Documentation: Reflections on the Practice of Remembrance*” (palestra proferida no Seminário Internacional Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, NeCAR, Lisboa, 26 nov. 2013).

211 Sehgal em entrevista a Obrist.

212 A imagem fotográfica, em especial, tem uma complexa relação referencial e um histórico de usos e implicações no campo artístico. Sehgal em entrevista a Griffin.

213 Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”.

214 Bishop, “No pictures, please”.

215 São profusos os textos em que os autores narram suas próprias experiências com o trabalho, destacando “work’s ability to generate orally disseminated narratives”. Ibid.

216 Joe Scanlan, “Fair Use: An Artist’s Project” *ArtForum* (mai. 2010), também disponível em *Things that fall*, acesso 22 mai. 2015, <http://www.thingsthatfall.com/downloads/JoeScanlan-FairUse-2010.pdf>

217 Claire Bishop em entrevista Julia Bryan-Wilson “Intelligent Discomfort”.

diálogo interpessoal no espaço de exposição, tomado como potencial encontro, imanente e imediato, o espectador assume uma importância no trabalho, influenciando e dando forma à situação, como uma “experiência situacional”<sup>218</sup>. Este compromisso com a política e estética não-material, encontra relevo no momento em que o espectador recebe desconto na entrada se conversar sobre economia, notando que o público integra o sistema econômico da exposição.

O caráter circunstancial e intangível da obra contrasta com a profusa inserção do trabalho no circuito midiático, que registra e confere visibilidade ao trabalho, alarde vinculado à demanda peremptória do contato presencial e direto<sup>219</sup>.

É interessante observar que o artista afirma não ter visto os trabalhos de Dan Graham e Bruce Nauman referenciados em “Instead of allowing...”, trabalhando a partir de registros e relatos: “this is another way in which history works, and it’s more relevant than the one of original texts and relics: I show these bodily positions in a different way”.

Considerando que “a memória constitui uma forma de documentação mais adequada para o seu trabalho do que qualquer meio tecnológico, porque produz uma impressão mais parecida com a experiência da obra”, o trabalho sinaliza o papel do museu na tarefa de transmissão intergeracional da obra, de sua inteligibilidade e potência não restrita a conservação de sua materialidade, conforme apontado no título da presente investigação.

Da interrogação de Claire Bishop acerca do que significa hoje produzir um trabalho imaterial não documentado e não documentável<sup>220</sup>, além do contexto informacional e da lógica de rumor na sociedade contemporânea, interessa perceber como esse “telefone sem fio” repercute nas práticas do museu. Sem compreender uma documentação contratual formal, notadamente marcante nas práticas pós-conceituais, conforme aborda Benjamin Buchloch<sup>221</sup>, o trabalho de Sehgal envolve uma espécie de etiqueta ou certificado invisível, patente na sua presença em banco de dados, lista de obras de cada exposição, textos na imprensa e crítica especializada. Atentando para a incontornável relação interpessoal que subterraneamente integra as práticas institucionais, embora recalçadas, o trabalho, em sua performatividade influencia e participa dos modos de documentar, transmitir e apresentar a obra de arte.

---

218 Sehgal em entrevista a Griffin.

219 A “abordagem sem intermediários, pelo conhecimento directo”, não reproduzível (Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”) assim como a reivindicada noção de “presença” mantém indevidamente implícito o diferencial de linguagens artísticas tradicionais, sendo entretanto inadequada a equivalência entre as formas artísticas originais e suas reproduções fotográficas. Nas pinturas, tanto quanto nas performances, o acesso a reprodução/documentação difere do contato direto com trabalho em exposição. A diferença reside na exclusividade de acesso a ações performáticas ao contexto expositivo, enquanto as expressões artísticas ancoradas no objeto podem ser acessadas em outros contextos como reserva técnica, p.ex. Os desafios metodológicos não residem na demanda pela presença diante da obra (instalação, pintura) mas no acompanhamento de transformações, lugares, agentes e endereçamentos contextuais diferentes, realizados a longo prazo. Bishop, *Artificial hells*.

220 Bishop, “No pictures, please”.

221 Benjamin Buchloch, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” in *October: The Second Decade, 1986-1996, Volume 76*, ed. Rosalind Krauss et al. (Cambridge: MIT Press, 1997).

A ausência de um documento escrito e original reafirma que a instrução não desvincula-se da interpretação: “with the instructions always comes interpretation”<sup>222</sup>. As inevitáveis variações, lapsos e esquecimentos tomadas com evidente desconfiança na transmissão oral, permitem estender esta condição para o documento, rompendo com a sua ilusão tautológica e percebendo-o como suporte de inscrição e igualmente como projeção, tomando a memória como técnica, matéria e operação de atribuição de sentido, articulada na linguagem<sup>223</sup>.

Além de “This is new”, também a peça “This is About”<sup>224</sup> integra a coleção de Serralves, ambas datadas de 2003 e adquiridas em 2008, em cartório, através de transmissão oral. Assumindo a interdição do registro escrito/imagético, Serralves comunica apenas verbalmente as instruções do artista aos novos recepcionistas<sup>225</sup>. No processo de aquisição da obra costumam estar presentes, em função do estatuto e da competência profissional, notário, advogado e diretor de museu, assegurando a credibilidade da transação: “if there is some fight, the notary will have more authority because this would normally be his job’. He said that there should also be a museum director to give it authority as art and so on. Later he said, the best person as a testimony would be a notary, the second best would be a lawyer and the third best would be the director of an art museum, to reinforce this feeble thing. An oral contract is of course considered more feeble than a written contract”<sup>226</sup>.

O ingresso da peça está ligada ao programa expositivo do museu, através da mostra individual do artista, em 2005, comissariada por João Fernandes. A exposição prescindiu de abertura formal e não contou com um espaço específico, tendo ocupado espaços do museu, incluindo mostras de outros artistas<sup>227</sup>. “This is New” foi apresentada recentemente em “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”<sup>228</sup>, 2012-13 e “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, 2014.

Uma vez que a obra não existe materialmente na coleção, tampouco na forma de uma instrução

---

222 Sehgal em entrevista a Obrist.

223 Raúl Antelo, “Arquivo: morte e linguagem” (Palestra proferida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005).

224 “This is about” é interpretado por mediador durante visita à exposição, interrompida por uma interpelação desconcertante ao espectador. Ver relato de Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”.

225 “Esta obra, como todos os projetos de Sehgal, não pode ser registada nunca, de modo que o Museu de Serralves apenas pode transmitir oralmente as suas instruções a novos recepcionistas”. “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, Fundação de Serralves, acesso 16 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/historias-obras-da-colecao-de-serralves/#sthash.cnLkkv0f.dpuf> A aquisição da peça, realizada oralmente, foi protagonizada pelo então diretor do museu. João Fernandes, em entrevista a Elisa Noronha Nascimento, Porto, 9 mai. 2012. O compromisso pela apresentação da peça, através da transmissão oral foi atribuído a ele e na ocasião de sua saída da instituição, foi repassado a Coordenadora de Artes Plásticas. Marta Almeida em entrevista a autora, set. 2013.

226 Sehgal em entrevista a Obrist.

227 Além de “This is New”, foram apresentadas “This is About”, “This is Good” e “This is Propaganda”. As exposições realizadas em simultâneo foram individuais de Raoul de Keyser, Robert Grosvenor, João Penalva e Francesco Vezzoli. Fundação de Serralves, *Relatório e contas 2005* (Porto: Fundação de Serralves, 2006), 8.

228 A transmissão oral é feita diretamente pelo artista, assistente ou integrante da equipe de Serralves que tenha interpretado a peça anteriormente. O “procedimento foi exactamente este: um membro do *staff* de recepcionistas do Museu de Serralves (que tinha anteriormente interpretado a obra) transmitiu oralmente a informação ao intérprete agora contratado para o efeito. E digo contratado, uma vez que existe um contrato e que a apresentação da obra pressupõe mesmo o pagamento do serviço ao referido intérprete”. Ana Anacleto, em entrevista a autora.

ou roteiro, a interpretação não ancora-se no documento escrito, mas na memória de seus profissionais, embora ambas impliquem as potencialidades e limitações que estruturam a linguagem. As reapresentações do trabalho de Sehgal em Serralves, como apontado também no trabalho de André Guedes, reivindicam o museu como lugar de produção e não espaço físico de guarda material. Diferentemente porém do trabalho de André Guedes (e outros artistas comentados anteriormente como João Onofre e Amália Pica), em que os objetos são guardados e/ou substituídos, os trabalhos de Sehgal prescindem de quaisquer aparatos materiais, tanto na apresentação como na documentação/transmissão, refutando o papel do museu como “recipiente” para a guarda de objetos e afirmando-o como um espaço de produção e de transmissão oral de práticas.

O trabalho, para tanto, articula a especificidade de cada situação, em sua contingência e em constante negociação com a estrutura de repetição, num “envolvimento contínuo do presente com o passado na criação de outros presentes”, e não numa orientação para a eternidade”<sup>229</sup>.

O pronome ‘*this*’ que intitula o trabalho e outras obras desta série, assim como a notícia do jornal, invalidam a noção de completude ou autonomia, tornando o trabalho indissociável de cada contexto de enunciação. *This* comporta a ambiguidade de manter indefinido se faz a referência à própria notícia ou ao trabalho constituir-se nessa situação inusitada ou mesmo ao contexto expositivo<sup>230</sup>. A função generativa do pronome *this* sinaliza a condição de especificidade que, por sua vez, reside na ausência de dados fixos ou intrínsecos. Diferentemente do *site specific*, o trabalho adere ao contexto e, justamente por isso, assimila a transformação e alude a reflexividade e suspensão de uma definição estável da arte contemporânea<sup>231</sup>.

Na repetição reside a condição comercializável e colecionável do trabalho<sup>232</sup> e condição de sua especificidade pois ao potencialmente repetir-se como enunciado do *isto é novo*, que cada apresentação assimila sentidos específicos, numa negociação e indiscernibilidade entre o que constitui o trabalho e o que constitui seu lugar/contexto.

A efemeridade está conectada à repetição, e ambas encontram no museu, enquanto memória e conservação, a condição de sua permanência. Como o corpo apresenta o trabalho e também

---

229 “My point is that dance as well as singing - as traditional artistic media - could be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth”. Tino Sehgal, untitled statement in *I promise it's political* (Cologne: Museum Ludwig, 2002).

230 Bishop, “No pictures, please”. Sobre o ambíguo sentido do pronome *this* especificamente na peça “This is propaganda”: Isabella Maidment “Tino Sehgal, This is propaganda, 2002 – Summary”, *Tate*, acesso 16 mar. 2015, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sehgal-this-is-propaganda-t12057/text-summary>

231 Tema abordado no primeiro capítulo, cf. Thierry de Duve, “O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?” *Arte & Ensaios* n.20 (jul 2010) 181-193; Thierry de Duve, “Petite théorie du musée (après Duchamp d’après Broodthaers)”, in *L’Art Contemporain et son exposition (2)*, ed. Elisabeth Caillet et al. (Paris: L’Harmattan, 2007).

232 Bishop, *Artificial hells*. A repetição sem original e sua relação com o sistema econômico foi abordada no primeiro capítulo, a partir de Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, in *October: The Second Decade, 1986-1996, Volume 76*, ed. Rosalind Krauss et al. (Cambridge: MIT Press, 1997).



o transmite a outro corpo, Sehgal destaca que: “Somehow it exists in my mind, in my body and the bodies of the people who know how to do it, and it also exists in their memories and of those of the people who saw it. Maybe it does only become actual when it’s staged in a museum<sup>233</sup>. Sem precisar os desdobramentos e impactos da transmissão oral a longo prazo, o museu é o endereçamento privilegiado do trabalho, enquanto lugar de confluência temporal e possibilidade de intervenção nas práticas futuras<sup>234</sup>.

Ao repetir e diferir quando apresentado em diferentes lugares, como o espaço do museu ou edifício no centro da cidade, mostra na Bienal de Veneza ou em Serralves, as exposições revelam que a temporalidade e a duração são mobilizadas tanto como meio do trabalho (a oralidade) quanto meio do museu (sua função intergeracional).

A especificidade do trabalho não reside exclusivamente na dimensão espacial ou na temporalidade restrita da exposição, mas estende-se na historicidade na qual o trabalho se insere e intervém, através de suas características em cada reapresentação e sua transmissão, tomadas como constituintes do trabalho quando ingressa na coleção. Recusando a estabilidade material, a permanência pauta-se numa identidade “flexível” ou “interativa”<sup>235</sup>, que se transforma na repetição e justamente aderindo ao *topos* estável da coleção do museu.

Assumindo o compromisso de guardar no corpo das pessoas que integram o seu quadro de funcionários, o museu articula uma relação entre transformação e duração, ponto nodal de passado, futuro, presente. É a temporalidade complexa e heterogênea do museu que o trabalho mobiliza, cuja estabilidade e conservação não reside na matéria, mas na função mnemônica da instituição, retomando reflexão de Hal Foster. É neste sentido que o artista reitera a indissociabilidade do trabalho da história da arte, intervindo nas formas de produção e transmissão da arte, explorando o museu como lugar de políticas de longo termo<sup>236</sup>.

---

233 Sehgal em entrevista a Obrist.

234 Bishop, “No pictures, please”.

235 Llano, “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”.

236 “My work isn’t critical of the institution in the sense of, for example, criticizing its representational power; nor is my work trying to expose or deconstruct the museum’s mechanisms, as institutional critique did. I’m interested in the museum as a place for long-term politics. So in that sense I would say I operate totally inside what you’d call the institution. I’m just trying to define the way in which it does what it’s there for; so I’m not against the intergenerational function of the museum, I am not against its address or celebration of the individual, but I am against its continuous, unreflected-on celebration of material production.” Sehgal em entrevista a Griffin.

**“Boots”**

obra de Tacita Dean



95. Tacita Dean, "Boots", vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Coleção da Fundação de Serralves", 2004-5



96. Tacita Dean, "Boots", vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Coleção da Fundação de Serralves", 2004-5

*Mourejar pela nitidez absoluta é cavar na areia*<sup>237</sup>.

*As distâncias somavam a gente para menos*<sup>238</sup>.

O trabalho consiste em uma instalação<sup>239</sup>, composta por três filmes, cada um projetado em um ambiente individual, embora conectados, com condições de apresentação do trabalho minuciosamente especificadas pela artista.

Filmado em 2003 na casa de Serralves, os três filmes implicam uma tríplice espacialização (três salas de projeção) e linguagem (três diferentes línguas faladas pelo protagonista). É importante destacar que não se tratam de traduções ou legendas, mas de três versões diferentes (francês, inglês e alemão). Sem um filme original tampouco uma predeterminada sequência temporal (de realização ou de observação), o trabalho explora a tríplice relação entre os filmes, com inoperantes explicações lineares ou causais.

Um homem velho caminha pela casa vazia, comentando encontros passados. Os filmes têm em comum a locação (a casa de Serralves), o protagonista (Robert Steane, conhecido como Boots), a estrutura fílmica (planos detalhes, enquadramentos fixos), além da paisagem sonora (notadamente marcada pelo ruído da bota ortopédica de Boots) e da luminosidade do crepúsculo que encerra o filme. O roteiro de movimentação de Boots pela casa, os cômodos e os pontos de vista, assim como o ritmo e as falas do monólogo, diferem sutilmente entre os três filmes, marcados pelo reconhecimento ou dedução imprecisa dos três diferentes idiomas<sup>240</sup>.

O filme demanda uma extraordinária atenção ao roteiro e às falas, assim como às operações desenvolvidas pela artista na montagem e apresentação<sup>241</sup>. Na casa vazia, este curioso senhor se move pelo espaço, deslocando-se com dificuldade, apoiado por duas bengalas, calçando uma bota ortopédica que ressoa no assoalho polido de madeira. Sozinho, com uma marca

---

237 Adélia Prado, *O homem da mão seca* (São Paulo: Siciliano, 1994), 75.

238 Manoel de Barros, *Poesia Completa* (Lisboa: Caminho, 2010), 337.

239 “3 films (English version; French version; German version). Each film: 16mm colour anamorphic, optical sound, 20 minutes / 3 rooms: each room: front projection; screen; size variable and entered from a central access point”. Trata-se de uma instalação embora a descrição no contexto do inventário e banco de dados online restrinja-se ao suporte fílmico “Tacita Dean, Coleção, Fundação de Serralves, acesso 16 mar. 2015, <http://emuseum.serralves.pt/> e Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

240 Tacita Dean, *Boots* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.). Maria Ramos e Claudia Gonçalves, “Tradução dos textos de “Boots”” a partir dos idiomas originais publicados no livro. Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

241 A complexa edição é abordada por Tacita Dean, “Tacita Dean talks about Boots”, *ArtForum* (out. 2003) e Germaine Greer, “Boots”. A forma de apresentação dos trabalhos fílmicos da artista é analisada por Jean-Christophe Royoux, “Cosmograms of the Present Tense”, ambos publicados em *Tacita Dean*, Marina Warner et al. (Nova Iorque: Phaidon, 2006).





97. Tacita Dean, "Boots", vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Coleção da Fundação de Serralves", 2004-5

escura junto ao nariz, ele canta, ri, comenta a casa, seu suposto romance com a moradora, Blanche<sup>242</sup>. Referindo-se à amante, ao passado, Boots comenta o espaço, às vezes parece não se lembrar e soa senil. Ninguém o acompanha e ele tampouco dirige seu olhar a câmera ou ao espectador. Boots não se apresenta – é o título e a marcante presença imagética e sonora da bota ortopédica que o apresentam – e a casa também prescinde de indicação temporal ou contextual.

Os 20 minutos de cada filme apontam a relação com o tempo e a memória, a impossibilidade de tomá-la como operação indefectível. Os filmes se conectam entre si, atravessam, somam ou contradizem suas oblíquas narrativas? A relação estabelecida na proposta de Tacita Dean tangencia o tempo (de assistir e de colidir tempos heterogêneos), a língua (mesmo incompreendida, e por isso) e a arquitetura. Tocando um passado não-estático, Boots lembra e caminha com dificuldade, conduzindo o olhar pela casa nos três diferentes percursos. Com o enquadramento fixo, característico da produção da artista, câmera não o acompanha e o percurso laborioso de Boots, entrando e saindo do quadro, mancando, fazendo pausas, contrapõe-se a sequência de planos estáticos que enfatiza também movimentos muito sutis da paisagem<sup>243</sup>.

A luminosidade e o protagonista que percorre os cômodos nos planos fixos estabelece uma

242 Blanche Daubin foi casada com Carlos Alberto Cabral, segundo Conde de Vizela, primeiro proprietário e responsável pela construção da Casa de Serralves, habitada pelo casal na década de 40.

243 Exemplificado por trabalhos como "Bubble House"; "Still Life", 2009, filme realizado a partir das marcas na mesa de trabalho do pintor Giorgio Morandi, apresentadas em projeção de pequenas dimensões e "Buon Fresco", 2014, a partir da pintura de Giotto, apresentado em "On the road", Santiago de Compostela, 2014.

relação entre a imobilidade do espectador e o movimento das imagens, assim como a acinesia da condição espacial formulada pelo cinema e a mobilidade do contexto expositivo do museu, em que o visitante observa imóvel as imagens em movimento e move-se para observar as imagens estáticas.

O filme não propicia a montagem de um percurso coeso, de uma história ou mesmo da arquitetura. O tom da narrativa de Boots oscila, com fragmentos abruptos e descontínuos: “Merdel!”, é como introduz a versão francesa. Os comentários se acercam dos espaços, dos habitantes ausentes. Na versão inglês, Boots movimentava a bengala no chão de madeira, faz um desenho invisível. A casa de banho o encanta, acionando relatos eróticos: “meu deus... que memórias”. Os três filmes se encerram sem a presença de Boots, há um gato cruza o quadro, um avião que corta o céu, na versão francesa, onde Boots fala menos. Na versão alemã, o protagonista reconhece ter bebido demais.

Boots foi exibido pela primeira vez na exposição de Tacita Dean, organizada pelo Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2003 e apresentada em Serralves no ano seguinte, na mostra “Confronto de Tempos - Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen”, 2004-5, curadoria de Ulrich Loock, única exposição do trabalho no contexto do museu<sup>244</sup>. Apesar de rara visibilidade no programa expositivo de Serralves, é comentado na monografia da artista e incluído em publicação sobre a coleção de Serralves<sup>245</sup>.

A coleção de Serralves possui quatro trabalhos de Tacita Dean, sendo o primeiro trabalho adquirido em 2002: “Bubble House”, 1999<sup>246</sup> e apresentado na exposição individual da artista no museu em 2001-2<sup>247</sup>, comissariada por João Fernandes. “Boots” e “Oedipus, Byron, Bootsy”, 1991 (desenho a carvão e colagem sobre papel de pequenas dimensões) integram a coleção em 2004<sup>248</sup>, sinalizando que este deve ser incluído na apresentação do filme<sup>249</sup>. O conjunto de 20 fotogravuras “The Russian Ending”, 2001, é adquirido em 2006 e na condição

---

244 Em 2006, a Fundação de Serralves emprestou sua edição do trabalho para mostra “Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991 – 2006”, com curadoria de Theodora Vischer, exibindo a peça atrelada a uma série de desenhos da artista. A mostra foi realizada em Schaulager, Basel, explorando notadamente a relação entre filme e desenho. Theodora Vischer ed. *Tacita Dean : analogue : drawings 1991-2006* (Basel: Schaulager, Steidl, 2006). Também foi exibido na retrospectiva da artista “Tacita Dean”, 2004 no De Pont Museum, Tilburg.

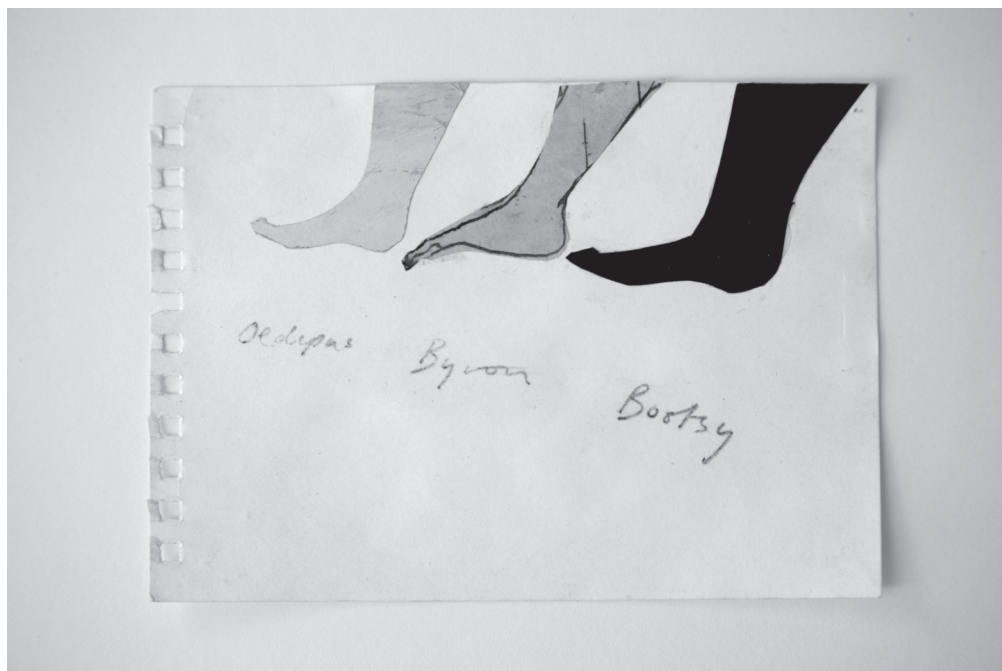
245 Além das análises de Greer e Royoux já citadas, é incluída em seleções da coleção por João Fernandes in *Serralves 20 anos e outras histórias* ed. Sérgio Andrade (Porto: Fundação de Serralves, 2009); *Serralves: 25 anos* Sérgio Andrade et al. (Porto: Fundação de Serralves, 2014) e João Ribas, “Boots”, in *25 Obras da Coleção de Serralves*.

246 Trabalho da artista com maior visibilidade no programa expositivo do museu, integrou sua individual, 2001; “Serralves 2009: A Coleção”, 2009, “Histórias”, 2014; itinerâncias “Livre circulação”, 2011; “Antena 5: Staging the archive”, 2011.

247 Apesar da documentação institucional ilustrar a mostra com *still* de “Boots”, o filme foi produzido apenas em 2003. “Tacita Dean” *Serralves*, acesso 14 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tacita-dean/>

248 A aquisição de “Boots” é datada out. 2004 (Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014), embora em publicação recente a data de incorporação seja apontada como 2005 (“Boots”, in *25 Obras da Coleção de Serralves* ed. Catarina Rosendo, 34).

249 Tacita Dean, “Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos”, Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014. Sobre o interesse por pés disformes e atrofiados ver Tacita Dean em entrevista a Marina Warner, in *Tacita Dean*, (Nova Iorque: Phaidon, 2006), 36; Tacita Dean em entrevista a Hans Ulrich Obrist, *Entrevistas v. 3* (Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010), 154.



de depósito, integram as fotogravuras “Palast” e “I & T”, ambos provenientes da Coleção P. O. P. e um desenho recentemente apresentado em Serralves, proveniente da Coleção Desenhos da Madeira. Além disso, uma série de publicações de Dean integram a coleção de livros e publicações de artista da Biblioteca da Fundação de Serralves, incluindo “Book with leaves”<sup>250</sup> e, notadamente, dois trabalhos em que Serralves participa na sua produção e impressão: “The Green Ray and Other Suns”<sup>251</sup> e “Boots”<sup>252</sup>.

Na investigação acerca das relações entre coleção e exposição, assim como das relações entre artista e instituição e a mútua implicação de suas posições, interessa pontuar o envolvimento do Museu de Serralves na realização de “Boots”. Assumindo a coprodução do trabalho<sup>253</sup>, a realização do trabalho (e seu ingresso na coleção) está indiretamente ligado à exposição individual da artista no museu. Diferentemente da prática usual do museu de adquirir trabalhos apresentados nas exposições tampouco resumível a condições financeiras facilitadas, a relação entre museu e artista neste trabalho aponta encontros imprevistos e efeitos de uma exposição que ampliando sua funcionalidade previsível e circunscrição física-temporal.

A casa de Serralves mais que locação ou tema do filme é o ponto de partida do trabalho, concatenado à presença de Boots. Além de ‘receber’ uma obra em sua coleção ou temporariamente no espaço expositivo, o museu assume o lugar (também discursivo) de

250 Tacita Dean, *Book with leaves* (S.l.: s.n., 1995).

251 Tacita Dean, *The Green Ray and Other Suns* (S.l.: ed. autor, 2001). Editado por ocasião de sua individual em Serralves, apresenta em impresso desdobrável uma compilação de fotografias no formato de cartão postal. O filme correlacionado e o processo de captura do fenômeno óptico que o intitula assume crescente importância no debate sobre o meio analógico/digital, Rosalind Krauss, “Frame by Frame: Rosalind E. Krauss on Tacita Dean’s Film” *Artforum International*, v.51, n. 1 (set. 2012).

252 Publicado por ocasião da primeira exibição do trabalho, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, em 2003, apresenta uma versão textual do roteiro, incluindo as falas, planos e imagens dos filmes em seus três idiomas.

253 O trabalho contou com o suporte do Museu de Serralves e das galerias Marian Goodman e Frith Street.

98. Tacita Dean, "Oedipus, Byron, Bootsy", 1991  
99. Tacita Dean "The Green Ray and Other Suns",  
publicação da artista



diálogo e cooperação com o artista e de objeto de sua reflexão, mesmo que não integre um programa formal de residências ou encomendas a trabalhos *site specific*, iniciativas que podem envolver a produção de uma imagem da instituição promotora do trabalho, potencializando determinadas versões de si mesma<sup>254</sup>.

Diferindo de um abordagem historiográfica, o material apropriado por Dean é imbricado com dados biográficos e ficcionais, conexões visuais e não sistemáticas, assim como reflexões sobre o próprio processo de encontro e de perda, reiterando noções de co-presença e simultaneidade<sup>255</sup>. O filme de Tacita Dean, divergente do discurso histórico, institucional ou publicitário do museu, mistura ficção e dados factuais. A calma sequência de planos estáticos se contrapõe à imagem imprecisa e fragmentada que se pode fazer da casa a partir do filme, afastado de uma narrativa ou montagem tradicional. Nos três filmes, Boots insiste em insinuar-se amante da personagem histórica, Blanche, recusando-se a comentar os aspectos arquitetônicos da casa como era planejado<sup>256</sup>.

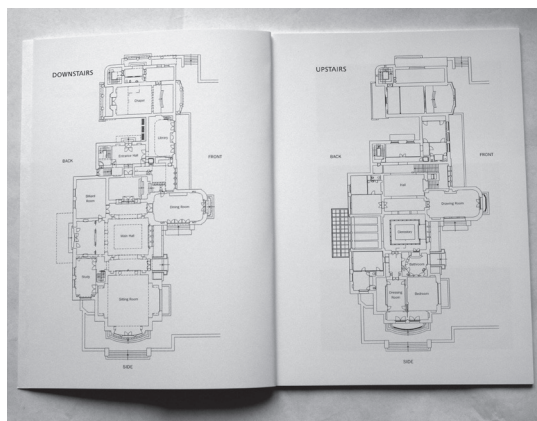
Em "Boots", como em outros trabalhos, a artista elabora uma rede (ou constelação de relações não evidentemente perceptíveis) entre o trabalho e textos que narram as jornadas realizadas no processo, permeadas por encontros, coincidências, acasos. A relação com Boots, sua curiosa biografia, a história da casa, o processo de filmagem e edição<sup>257</sup> são narrados pela

254 Miwon Kwon, *One place after another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002); James Putnam, *Art and artifact: the museum as medium* (London : Thames and Hudson, 2001).

255 Royoux, "Cosmograms of the Presente Tense", 101.

256 Dean em entrevista a Obrist, 156. Greer comenta o modo como Boots, estrábico, deficiente, com o nariz deformado, quer nos fazer crer que era um mulherengo. Greer, "Boots".

257 Especificamente interrogada sobre como cidade do Porto entrou na história de "Boots", a artista relata a circunstância de encontro com a arquitetura quando de sua exposição, comentando o encantamento com o espaço vazio da casa. Dean em entrevista a Obrist. "It was already a stage set, but for me it was the shabbiness and slight neglect that held its atmosphere". Dean, "Talks about Boots", 135.



100. Tacita Dean "Boots", publicação da artista

artista e vinculados ao trabalho, embora mantidos 'fora' do espaço expositivo. Publicados e editados separadamente e apresentadas de forma relativamente autônoma em livros de artistas, revistas ou catálogos<sup>258</sup>, a artista considera estas narrativas como *asides*<sup>259</sup>, termo proveniente do teatro e que refere-se a uma interpelação ao observador, sem interromper a cena. Ao mesmo tempo em que trazem informações, configuram-se como histórias paralelas que não estão no filme, como uma outra parte da obra, outro ponto de vista, mas nunca uma explicação<sup>260</sup>.

O texto sobre "Boots" relata a urgência em filmar frente a eminente reforma da casa e o agravado estado de saúde do protagonista. Situando a história da casa e, simultaneamente, suas memórias pessoais, como o trajeto de trem entre Inglaterra e Portugal compartilhado, e o processo do trabalho, na ausência de roteiro e as tomadas no fim de tarde, a importância da edição (e a complexidade de sustentar decisões não previstas nas filmagens, exemplificada pelo percurso por cômodos diferentes) e a escolha de Boots como personagem "não-datável" em relação ao anacronismo da casa.

Considerando os trabalhos e as narrativas como "duas partes da mesma coisa", as relações que estabelecem não são diretas nem explicativas. Faltas e ressonâncias potencializam a conexão entre escritura fílmica e discursiva. O interstício gerado pela ausência de relações diretas entre obra e não-obra, assim como entre busca/filme/narrativa, permite explorar margens e infiltrações de natureza incerta<sup>261</sup>, instâncias de deliberada abertura à indeterminação que ensejam qualidades de pesquisador ao espectador, estabelecendo uma consonância com o processo da artista e a percepção do trabalho.

Diferentemente do ritmo desacelerado e do caráter indeterminado das imagens fílmicas de

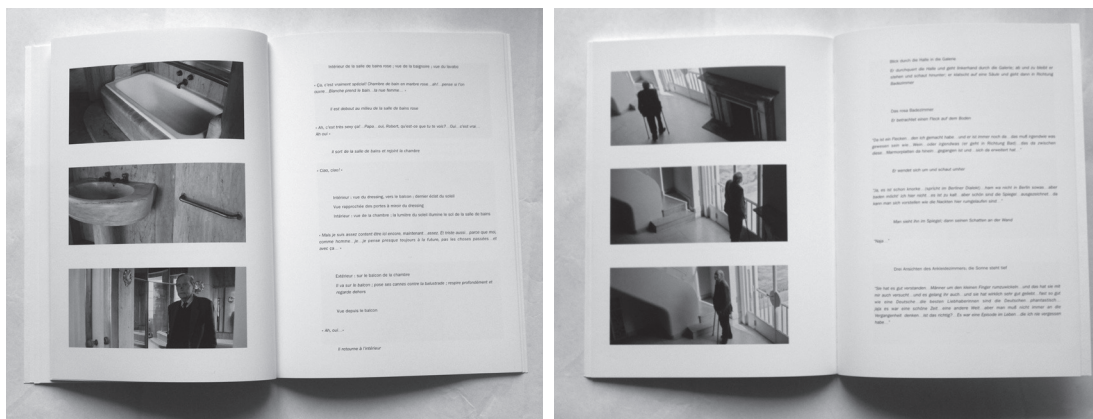
258 Publicado na revista ArtForum, Dean, "Talks about Boots", 135.

259 Vischer, Tacita Dean : analogue : drawings 1991-2006; Tacita Dean, *As Aside*, (London: Hayward, 2005). Traduzido como "apartes", contrapõem a indeterminação dos filmes pelo caráter pessoal das narrativas, apontando o que permanece não dito ou não identificável nos filmes. Rina Carvajal, *Tacita Dean - A medida das coisas* (São Paulo: IMS, 2013) 11.

260 Tacita Dean citada por Carvajal, *Tacita Dean - A medida das coisas*, 11.

261 Royoux, "Cosmograms of the Presente Tense", 86-90.





“Boots”, os textos pormenorizam o seu processo, incluindo o roteiro do filme, plantas da casa, centrado na busca e na viagem, enquanto o filme concentra-se de modo não-narrativo e não-documental no encontro<sup>262</sup>. A captura das imagens decorre e é permeada por uma jornada, envolvendo longos deslocamentos e esperas<sup>263</sup>, numa relação específica com lugares, pessoas, objetos ou práticas, notadamente marcados pela iminência de obsolescência.

Para a artista, filmar conecta-se à ideia de perda e desaparecimento, “tentativa de capturar alguma coisa antes que ela se perca para sempre<sup>264</sup>. Refutando uma dimensão nostálgica<sup>265</sup>, o trabalho assimila o sentido anacrônico<sup>266</sup> (da casa *art déco* vazia, de Boots, de sua presença na casa) e envolve a inscrição daquilo que, no tempo presente, ainda não se perdeu. O processo de montagem, central no processo da artista, não apenas condiciona a velocidade e o modo do olhar, mas articula a complexidade e heterogeneidade dos encontros, co-presenças, adiamentos, atrasos e, igualmente, resgates<sup>267</sup>.

Neste sentido, o modo de produzir as imagens e o modo de as observar estão interconectados. Svetlana Alpers destaca que as linguagens lidam com a perda “inscrita no próprio ato de olhar”, de modos distintos, exemplificando a tentativa da pintura de prolongar a imagem no futuro, através do material da tinta, o modo como a fotografia toma partido do pretérito e a tentativa de prolongar o presente no cinema, na repetição contínua e sucessão de quadros<sup>268</sup>.

A relação que o trabalho de Tacita Dean formula com o espaço-tempo na captura/edição de imagens da casa e de Boots estende-se ao suporte adotado e a forma de apresentação.

262 Svetlana Alpers, “É tudo uma questão de olhar” in *Tacita Dean - A medida das coisas*, ed. Rina Carvajal, 90-1.

263 A artista afirma que “esperar não é qualquer coisa”, percorrendo sobre o processo de espera/observação/captura de fenômenos naturais como o raio verde e eclipses, custos dos grandes planos e do enquadramento fixo. Dean em entrevista a Obrist, 170-1.

264 Dean em entrevista a Obrist, 168; Dean em entrevista a Warner, 17.

265 Não se trata de rememorar nostálgicamente, mas usar o objeto capaz de induzir sensação de co-presença. Royoux, “Cosmograms”, 101. A perda implica seu polo oposto de encontro e recuperação. Dean em entrevista a Warner, 10.

266 Dean em entrevista a Obrist.

267 “The heart of my process is the editing”. Dean, “Talks about Boots”, 135.

268 “Olhar para o mundo é não possuí-lo. A sensação de perda, pode-se dizer, está inscrita no próprio ato de olhar”. Alpers, “É tudo uma questão de olhar” 93-4.



101. Tacita Dean, "Boots", vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Colecção da Fundação de Serralves", 2004-5

A opção pelo filme está duplamente implicada na reflexão sobre a perda e o processo de obsolescência que marca a defesa pelo suporte analógico<sup>269</sup>, condição exigida para produção e reprodução do trabalho. A implicação da materialidade, presença física e relação indicial da passagem da luz pela imagem (no processo de formação e exibição) opõem-se notadamente as características das mídias digitais. Instruindo que seu trabalho não deve ser transcodificado, a artista convoca a participação do museu no processo de resistência contra a extinção técnica de um modo de se relacionar com a imagem.

Filmar *Boots* andando pela casa vazia e seus detalhes, a mesa de trabalho de Morandi, um afresco de Giotto, envolve uma investigação sobre o modo de olhar que se prolonga para uma articulação entre aquilo que representa, o modo como o faz e a forma de observar mediante sua apresentação, que assumem diferentes escalas e suportes em diferentes trabalhos da artista, envolvendo instruções específicas quanto a exibição no espaço expositivo<sup>270</sup>. Envolvendo a instalação dos filmes, o trabalho é especializado no suporte de projeção, dimensões da imagem e características do ambiente.

Os três filmes são apresentados em simultâneo, projetados em três salas próximas que, iso-

269 A artista destaca o procedimento analógico como não-tradução mas criação de um equivalente em forma paralela, "continuamente variável, mensurável e material", passível de quantificar fisicamente, como as atividades de escrever, desenhar, rasurar. O analógico é tomado como sinal, contributo e percurso, ao passo que o digital, decomposto em números, "não respira nem cambaleia". Tacita Dean, "Analógico" in Rina Carvajal, *Tacita Dean - A medida das coisas*, 63-6. Ver também: Tacita Dean, "Save celluloid, for art's sake", *The Guardian*, 22 fev. 2011; Tacita Dean, "On Film", Australian Centre for Contemporary Art, acesso 27 jan. 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXl\\_3lzl](https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXl_3lzl)

270 Alpers, "É tudo uma questão de olhar", 92.

ladas, impedem que sejam vistos ao mesmo tempo pelo mesmo observador<sup>271</sup>. O meticuloso projeto articula a impossibilidade de integral e concomitante apreensão, mobilizando a memória e a experiência acumulativa que desmente a repetição. Uma oscilação entre imobilidade e deslocamento é acionada: enquanto Boots caminha pela casa, a artista sugere a imobilidade do observador, mediante a disponibilização de cadeiras nas salas. A demanda de uma hora para ver os três filmes opõe-se a distração e deambulação dos espaços de exposição contemporâneos. Condicionando a acessibilidade do filme ao espaço e duração da exposição, o trabalho paradoxalmente oblitera a profusão característica do meio reproduzível e assimila suas condições de apresentação, articulando a tríplice relação entre as salas, o tempo de observação escolhido pelo observador (vide a apresentação em *loop*), a sequência montada em cada percepção, a presença e o zumbido do projetor que ressoam a paisagem sonora do filme, marcada pelo barulho das botas ortopédicas de Boots<sup>272</sup>.

Royoux afirma que “Boots is an exhibition in itself” dada a assimilação do aparato acústico e mecânico como parte integral da apresentação. Para o autor, o “cinema de exposição” sublinha a relação com referência institucional como um espaço extensível sem contornos restritivos, incorporando o espaço como memória tangível. Diferentemente da tematização da memória ou de um espaço dedicado a recordar, como lição ou dever, o autor defende um plano de imanência em que os objetos ressoam juntos e entram em relações de correspondência, sendo o filme um espaço que aproxima e mistura o tempo literal da projeção repetida e com os múltiplos tempos sugeridos pelo objeto filmado<sup>273</sup>.

Pensar o filme como “repositório”<sup>274</sup> e espaço de montagem, em paridade com a coleção e potencial articulação de tempos heterogêneos, encontra ressonância na reflexão sobre o museu. Assim como a experiência não se guarda no filme senão na edição e na fragilidade da película, o museu envolve a mesma construção discursiva da montagem e na iminente obsolescência do suporte. A tentativa de lidar com a perda que permeia o trabalho ressoa no museu, como o desenho de giz em quadro negro em outros trabalhos da artista: fixados senão precariamente, permeados pelo trabalho de conservar, interpretar e o risco de (e o esforço para não) perder.

---

271 Além da listagem de equipamentos, a artista atenta para a necessidade de construção de 3 salas de projeção (a partir da montagem de placas que facilitam instalação, aproveitamento e deslocamento), especificando suas dimensões (7,5 x 4,5 ou 5m, com altura de 3,5), implementação no espaço, conforme desenho, prevendo local para as máquinas de projeção com porta de serviço e características do ambiente, como isolamento acústico, chão forrado a carpete e paredes pintadas (ambos de cinzento). Dean, “Descrição, Detalhes”.

272 Greer, “Boots”, 108-07.

273 Royoux, “Cosmograms”, 80, 90, 95.

274 Ibid., 86.

**“Transporte aos quadradinhos”**

obra de Armanda Duarte





102. Armanda Duarte, "Transporte aos quadradinhos", Vista da exposição "Primeira Avenida: Rua de Sentido Único", 2012-13





103. Armanda Duarte, "Transporte aos quadrinhos"  
 104. detalhe  
 105. Vista da exposição "Primeira Avenida: Rua de Sentido Único", 2012-13

*Cada um deles, à nossa vontade um de cada vez, pode tornar-se o nosso porto de ancoragem, o marco em que nos apoiarmos. Basta que ele pese*<sup>275</sup>.

O trabalho consiste em 968 pequenos quadrados<sup>276</sup>, recortados em igual e reduzida dimensão (28 mm de lado) de uma alcatifa/carpete utilizada para cobrir e proteger o chão de ateliê da artista Armanda Duarte – como sinalizam as marcas e respingos de tinta.

Em exposição,<sup>277</sup> fragmentos de alcatifa são dispostos no chão, de modo que o trabalho forma uma modesta área de fragmentos justapostos, alinhados paralelamente à parede de fundo da sala. A disposição começa na junção de uma parede adjacente até a extremidade oposta, tendo a última linha, interrompida a meio caminho, consonante com a quantidade de quadrados.

A presença de uma pequena caixa no espaço da mostra, também posicionada no chão, assim como o título, sinalizam especificamente o processo de deslocamento (o transporte) e a operação que antecede o transporte (em quadradinhos), integrando uma série de trabalhos que envolvem transportes do ateliê realizada pela artista<sup>278</sup>, sem representar ou reconstruir seu ateliê, mas fazer com que este subsista indiciamente<sup>279</sup>.

A vinculação do trabalho aos lugares, tal como está assinalado no seu enunciado, se refere tanto ao processo de deslocamento do ateliê para o espaço expositivo, quanto de medição em cada futura/possível situação de exposição. O recorte da superfície encadeia as operações de empilhamento e concentração na caixa (onde o trabalho é guardado), estabelecendo medidas, renovadas disposições e reaproximações, sem definitiva coesão.

A peça, conforme indicação da artista, possui “duas possibilidades de instalação: como medida do espaço onde é instalada ou como medida da caixa que a guarda e transporta (nos dois

---

275 Fancis Ponge, *Alguns poemas* (Lisboa: cotovia, 1996), 135.

276 Sobre a quantidade de quadrados, consta 968 em Armanda Duarte, “Transportes” e “Transporte aos quadradinhos”, arquivo da artista, enviado em mensagem de email a autora, 15 jul. 2014. Embora sejam identificados apenas 997 quadrados, cf. Armanda Duarte em mensagem de email a Helena Abreu, Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

277 Antes de ingressar na coleção/depósito, o trabalho é apresentado em duas galerias portuguesas, em Braga e Vera Cortes, Lisboa. Utilizo como referência para a descrição o contato presencial com a apresentação do trabalho na exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-3.

278 A série, de 2002, inclui mais três peças que envolvem pequenos objetos deslocados do ateliê com indicação de remontagem (“Transporte a”: fita adesiva, grafite, um prego, papel fotográfico, quadrado de tecido, fivela de metal e plástico; “Transporte b”: pregos, fio de ferro, etiqueta de papel, linha verde de algodão, duas embalagens de tabaco, vazias, linha transparente, massinha de letras e linhas pretas de algodão e “Transporte c (de a luz do meu atelier)”, papel, pregos, linha vermelha de algodão e fragmentos de calça, brancos. Cf. Armanda Duarte, “Transportes”, arquivo da artista, enviado em mensagem de email a autora, 15 jul. 2014.

279 Francisco Vaz Fernandes, “Armanda Duarte: Combinações e jogos”, *Pure*, n.1 (2008).



106.Armanda Duarte, "Transporte aos quadradinhos",

casos a obra encontrar-se-á no exterior da embalagem)"<sup>280</sup>. No primeiro caso, o alinhamento começa pela tangente de duas paredes perpendiculares e a dimensão da parede condiciona a disposição: se a parede for pequena, resulta em várias linhas, pois a extensão reduzida linear da parede demanda recomeçar a operação renovadas vezes; se for muito comprida, resulta em uma única linha e mesmo na incompletude de sua extensão.

Sem pré-definir o tamanho da parede, a operação de montar e colocar em exposição confere a medida do espaço e do trabalho, tendo a quantidade fixa de quadrados como dado constante nesta operação. O procedimento de instalar encontra correspondência com o de medir. Ao dispor todos os quadradinhos no espaço 'até acabar', confunde-se o que mede e o que é medido: os quadradinhos medem a sala e são por ela também medidos<sup>281</sup>.

Assim como a operação de medir, também a passagem entre os estados de guarda e de exibição são mobilizados no trabalho. Ao manter a caixa vazia em exposição, o trabalho sublinha a passagem para o espaço de visibilidade, reiterando a vinculação entre os estados de guarda, deslocamento e exibição. Os procedimentos de retirar os pedaços de alcatifa da caixa, efetuar sua disposição, atentando para o alinhamento e a extensão ocupada na instalação, é simultaneamente parte da montagem (protagonizada pela equipe da instituição) e uma ação constituinte do trabalho. Montar, medir e mostrar o trabalho se conectam: ocupar um espaço é dar sua medida, numa mútua implicação, rompendo distinção entre meio e fim<sup>282</sup>. A caixa é também medida do espaço do trabalho na coleção e articulação entre coleção e exposição, potência e atualização.

Em "Transporte aos quadradinhos", as operações envolvidas na exposição (tirar da caixa, alinhar, medir) não são posteriores ou independentes do trabalho, tampouco resumem-se a condições de sua instalação, mas o integram, como processo e operação conceitual. Enquanto

280 Armanda Duarte, "Transporte aos quadradinhos", arquivo da artista.

281 A artista assinala que importa estarem alinhados e que os ajustes, deixando mais folga ou mais apertados, não devem ser perceptíveis. Armanda Duarte em mensagem de email a Helena Abreu.

282 Sobre o sentido do gesto ver: Giorgio Agamben, *Profanações*.

gestos que constituem o trabalho e sua apresentação, não se restringem à operacionalidade e enquadramento da exposição<sup>283</sup>. A flagrante diferença entre o trabalho guardado e exposto é, ao mesmo tempo, uma intensa conexão, considerando a insistência em explorar a passagem entre ambos: guardado na caixa, os quadrados também a medem e expõem; mantendo a caixa em exposição, o trabalho expõe seu estado de guardado.

O Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves possui em depósito cinco obras de Armanda Duarte, pertencentes à coleção privada de Ivo Martins<sup>284</sup>. Tratam-se de instalações que envolvem materiais e procedimentos diferentes, tendo como recorrente a fragilidade e efemeridade material, a utilização do chão como espaço de apresentação e um endereçamento específico à situação expositiva.

As obras possuem uma matriz conceitual patente no caráter geométrico, matemático, ordenador, atreladas a um lastro sensível apontada pela presença material dos objetos e suas relações com o espaço e o observador, referenciando experiências e observações provenientes do espaço cotidiano, cuja reflexividade e contingência são conduzidas a partir de operações complexas e, ao mesmo tempo, desconcertantemente simples. A condição projetual da obra quando em reserva técnica e o papel do enunciado, também contribuem para a relação entre coleção e situação expositiva.

O posicionamento no chão em “Transporte ao quadrinhos” reafirma a proveniência do material utilizado e, igualmente, colocam em tensão a fragilidade material dos elementos que compõem o trabalho, uma vez que estar no chão implica redirecionar o olhar para baixo e sublinhar a presença do corpo que observa, no risco de estragar, na demanda por reparos<sup>285</sup>. A visibilidade muito discreta e a possibilidade de o trabalho ser danificado na deliberada e calculada opção pelo chão choca-se com as retóricas museológicas tradicionais de valorização e proteção dos objetos, sintomática na “regra fundamental” que Walter Benjamin compila da “técnica da exposição”: “logo se percebe através da observação é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação”<sup>286</sup>, demandando a exibição em pedestal ou piso elevado, a fim de protegê-lo do ar e da mão.

A coleção de Ivo Martins<sup>287</sup>, iniciada no final da década de 80, compreende 248 obras<sup>288</sup>,

---

283 O tema é abordado no primeiro capítulo desta investigação, cf. René Vinçon, *Artifices d'Exposition* (Paris: L'Harmattan, 1999).

284 Todas as obras de Armanda Duarte que integram coleção de Serralves provém da coleção Ivo Martins.

285 Acerca de “Palmira 66F”, a artista afirma a importância de dispor no chão “desejando mapear, com o contributo da escala dos elementos, um território com relativa vastidão”. Armanda Duarte, “...Palmira, 66F”, arquivo da artista, enviado em email a autora, 15 jul. 2014.

286 *Álbum ilustrado da Exposição Universal, Paris, 1862* citado por Walter Benjamin, *Passagens* (Belo Horizonte: UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007), 230.

287 O colecionador português é administrador de um hospital, conectado ao meio artístico enquanto diretor artístico do festival Guimarães Jazz, proprietário da Galeria A5 em Santo Tirso (na década de 90), autor de textos, programa de rádio e colecionador de livros, discos e especificamente de arte contemporânea desde 1984.

288 A coleção possui 248 peças, destacando a catalogação em série de alguns conjuntos de peças. “Lista de Obras”, 21 nov. 2013, arquivo do colecionador Ivo Martins, enviado por mensagem de email a autora, 28 mai. 2014. O depósito foi iniciado no início dos anos 90, com cerca de 50 obras, constando 167 peças em 2009. Duarte, “Da coleção ao museu”. Em 2013, Serralves interrompeu o recebimento de novas peças da coleção no museu. Ivo



tendo como foco a produção contemporânea portuguesa, notadamente a partir dos anos 90. De caráter não-representativo em termos cronológicos, de linguagem ou tendência, a coleção pauta-se no acompanhamento da produção de um núcleo reduzido de artistas, menos ligados ao circuito comercial, dos quais procura reunir um grupo significativo de peças (chegando a 30 peças de um único artista) no decorrer de um extenso período de tempo (alguns, há mais de 20 anos), objetivando conferir uma lógica e um sentido a longo prazo para a coleção<sup>289</sup>. Destaca-se a presença de trabalhos, como os de Armanda Duarte, com materiais efêmeros, perecíveis e projetos especificamente endereçados ao contexto de exposição<sup>290</sup>.

Com mais de 30 trabalhos enquadrados como instalação, a coleção engloba obras com múltiplos elementos, projeções, mecanismos motorizados, sensores e outros aparatos tecnológicos e peças de grande simplicidade material e tênue visibilidade, como “Obstáculo”, de Susana Mendes Silva, constituída por apenas um fio de nylon instalado. As instalações requerem e instauram uma inextricável relação com a instância espaço-temporal da exposição e os objetos que as integram são acompanhados de instruções, projetos e, eventualmente, agregando registros de situações expositivas anteriores.

Dissonante à primazia da percepção visual e igualmente ao caráter tátil da relação com os objetos colecionados<sup>291</sup>, o colecionador Ivo Martins prescinde de uma relação presencial com as peças, diferenciando-se da forma convencionalmente construída de se relacionar com a presença e a duração das obras<sup>292</sup>. A dimensão conceitual das obras parece motivo de entusiasmo. Concentrando-se no enunciado e potencial do trabalho, Ivo Martins relata que a imagem, a escuta ou a leitura de um projeto lhe permite perceber e imaginar o trabalho, sem a demanda de sua presença material. Especificamente nas obras de Duarte, Martins aponta que o contato com as peças, notadamente pouco mostradas publicamente, dá-se através de fotografias e de descrições, dispensando sua percepção direta no contexto de exposição ou de ateliê<sup>293</sup>.

Retomando as observações acerca do colecionador de Walter Benjamin, a coleção também manifesta uma adesão à temporalidade, tomando a aproximação entre a duração estendida das práticas colecionista e artística como possibilidade de jogo e, sobretudo, a construção de

---

Martins em entrevista a autora, 27 mai. 2014.

289 Martins em entrevista a autora; Ivo Martins em entrevista a Hargreaves, in *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal*, 296-8. Além da “dimensão afectiva das suas escolhas” individuais, “rede de cumplicidades” e vínculos com os artistas colecionados, soma-se as limitações financeiras que afastam a coleção de uma visada enciclopédica.

290 Os trabalhos de António de Sousa (giz branco sobre parede preta) e Nuno Ramalho (desenho com moedas sobre parede e chão) notadamente envolvem uma dimensão projetual e a produção especificamente endereçada ao contexto expositivo. “Lista de Obras”, arquivo do colecionador Ivo Martins.

291 Benjamin, *Passagens*, 241.

292 Martins afirma que limitações de espaço, implicações financeiras e carga emocional no contato com as obras justificam esta opção. Martins em entrevista a Hargreaves, 299-230.

293 Afirmando-se seguro quanto à guarda e conservação de suas peças pelo museu, o colecionador demonstra nenhuma apreensão quanto à instabilidade material das peças e os desafios de conservação/re-apresentação. Martins em entrevista a autora.



sentido num projeto a longo prazo<sup>294</sup>. Menos investimento, a coleção marca a história de sua própria constituição e da entrada de cada peça na coleção, sublinhando os longos períodos do processo de aquisição de determinadas obras<sup>295</sup>, uma vez que o colecionador não detém uma situação econômica privilegiada<sup>296</sup>.

A atenção a suportes menos valorizados, a criação de um recorte que não se pauta nos artistas mais amplamente valorizados/divulgados e assimilando instalações e outras peças que problematizam a estabilidade material, a coleção de Ivo Martins se opõe a noção conservadora do colecionador<sup>297</sup>.

Contando com rarefeita visibilidade desde ingressos em Serralves, apenas dois trabalhos foram exibidos e, notadamente, fora do espaço físico do museu<sup>298</sup>. “Transporte aos quadrinhos” foi exibido em mostra da coleção de Serralves, no centro da cidade do Porto em curadoria de Ana Anacleto, “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-3. “Grande Coração de Canela”<sup>299</sup> foi apresentado em “Proximidades e acessos: obras da coleção de Ivo Martins”, mostra realizada na Culturgest, Porto, em 2004, cujo contexto curatorial foi o de apresentação da coleção particular de Ivo Martins, destacando a diversidade de suportes e linguagens.

Esta foi a segunda exposição da coleção de Ivo Martins, sendo a precedente “321m<sup>2</sup> – trabalhos de uma coleção particular”, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, em 2001, comissariada por Paulo Mendes, ambas realizadas por iniciativa das instituições que as sediaram. Mais do que a visibilidade da coleção, o depósito possibilitou o crescimento do acervo, uma vez que

---

294 Como “projeto de vida”, recusa a noção de investimento e a posse tradicionalmente ligada ao objeto material, atento a coleção como legado e sua dimensão de jogo. Martins em entrevista a Hargreaves, 299, 303.

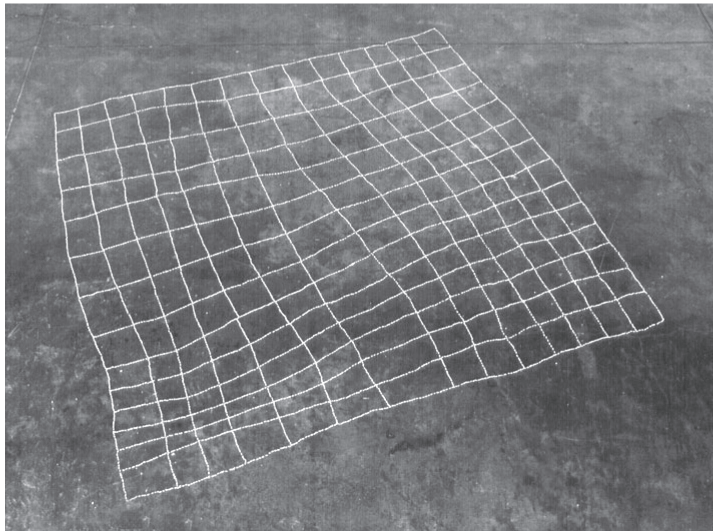
295 Algumas peças demoram anos a serem compradas e o colecionador menciona um pequeno caderno, como os usados em pequenos comércios, em que lista os artistas, as obras e as parcelas, controle dos gastos mensais alocados para efetuar o pagamento das obras em por vezes numerosas parcelas aos artistas. Martins em entrevista a autora.

296 O diferencial da coleção reside nas linguagens, cumplicidade com artistas e inserção social do colecionador, assalariado sem rendimentos excepcionais. Ivo Martins em entrevista a Óscar Faria “Uma coleção é um ser vivo”, Público, abr. 2001. Sem intenção de doar a coleção ao museu ou ao Estado, ressentido a falta de participação dos órgãos públicos na função colecionista e apoio a colecionadores. Martins em entrevista a autora.

297 Frente à crescente espetacularização, a ação do colecionador ganha sentido quando não acompanha a valorização do mercado e inserção no circuito galerístico e institucional, apoiando financeiramente produções dissonantes dos condicionantes sociais dominantes. Sandra Vieira Jürgens, “Arquivo Contemporâneo” in *321 m<sup>2</sup> – Trabalhos de uma coleção particular* (Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001); “A Coleção Ivo Martins na Culturgest” in *Proximidades e Acessos* (Porto: Culturgest, 2004). Ver reflexão sobre o papel do colecionador no primeiro capítulo cf. Boris Groys, “Sobre o colecionismo na época moderna”, in: *Onnasch: aspects of contemporary art / aspectos da arte contemporânea*, ed. Mela Dávila (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Porto: Fundação de Serralves, 2001).

298 O depósito das obras de Armada Duarte foram realizados em duas etapas (datando o ingresso da obra “Grande coração de canela” em 2003 e das demais em 2010). Arquivo da Fundação de Serralves. A rarefeita visibilidade dos trabalhos no espaço expositivo também repercute em publicações e no site institucional, em que apenas dois trabalhos são acompanhados de imagens fotográficas no banco de dados online da coleção. Nos inventários fornecidos pelo museu e pelo colecionador, notadamente, algumas imagens apresentam os trabalhos tal como estão “embalados” e não sua condição de exposição.

299 Anteriormente ao depósito, foi exibida em “Touching”, 1997, Sagacho Exhibit Space, Tokyo e “Sopro Frio nas Orelhas”, 1999, Sala do Veado, Museu Nacional de História Natural, Lisboa. O cruzamento de referências inclui os desenhos que decoram arroz doce, a cultura japonesa (onde foi exibido pela primeira vez) e a tradição geométrica do minimalismo. Francisco Vaz Fernandes, “Armada Duarte: Combinações e jogos”.



107. Armanda Duarte, "Grande Coração de Canela"  
108. em processo de instalação

sanou condições adequadas de guarda, segurança, catalogação e conservação<sup>300</sup>.

"Grande Coração de Canela" ocupa o espaço do chão quando montado, articulando a passagem entre guarda/exposição através da caixa. O trabalho se ancora na tensão entre a matriz geométrica e a performatividade do corpo que realiza sua instalação.

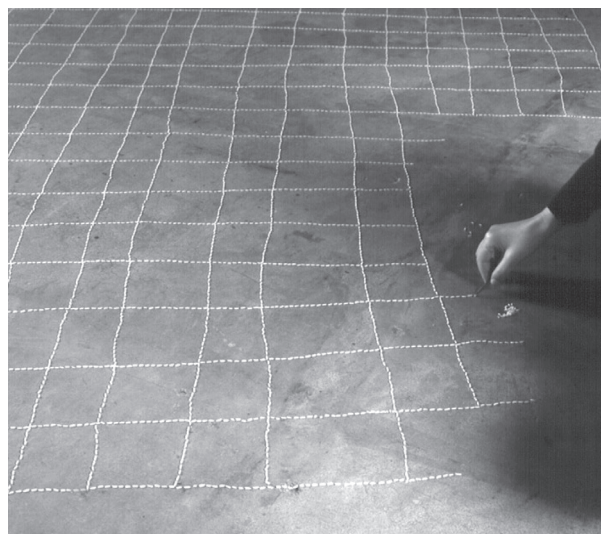
Na instrução de instalação, a artista fornece um desenho da grade (14 x 14 polígonos fechados e quadrangulares), descrevendo que: "bagos de arroz, alinhados, manualmente, sobre o solo, definindo uma quadrícula, mas sem preocupação com o rigor geométrico. O arroz é colocado sem recurso a qualquer goma, ou cola"<sup>301</sup>. A dimensão do desenho é consonante às condições de exposição, "sempre atenta às características do espaço envolvente", acrescentando que "esse espaço deverá reunir características que permitam a relação com o público, mantendo sempre a sua especificidade/fragilidade". A artista descreve a tipologia do chão e as características do entorno, sublinhando que "é necessário que, subtilmente, se prepare a aproximação do público e a descoberta da obra. Para isso, a sensibilidade e atenção dos comissários e técnicos é fundamental"<sup>302</sup>.

O princípio rigoroso do desenho ortogonal se embate (ou complementa) com a execução, desempenhada sem guia nem medição, envolvendo o corpo de modo intuitivo, no que possui de imprecisão e contingência. A configuração de base geométrica assimila a grelha como referência mental, num rigor interiorizado, prescindindo de aparatos de marcação. A instalação mobiliza as escalas do desenho, dos elementos que o compõem (arroz) e do corpo que protagoniza o procedimento de seguir uma grelha invisível, tomando a dificuldade e a repetição do gesto como dados do trabalho.

300 Colecionar está vinculado à visibilidade da coleção, embora recuse a especulação e protagonismo mediático. Martins em entrevista a Hargreaves, 300, 305.

301 Armanda Duarte, Arquivo da Fundação de Serralves.

302 Preferencialmente neutro, sem desenhos ou demasiados reflexo, garantindo visibilidade e "algum destaque à peça", atentando para às condições do entorno: paredes próximas e envolventes despojadas de elementos evitando a sobreposição da atenção do público. Ibid.



O trabalho inscreve a efemeridade dos elementos (material orgânico, passível de deterioração e sendo prevista sua substituição) e da configuração formal do trabalho, produzida para (e circunscrita a) exposição. A artista instrui que a caixa de madeira onde o trabalho é guardado fique “discretamente presente” na exposição, contendo uma pinça de metal e um saco de papel com alguma quantidade de arroz para que, no momento de “algum acidente que implique a destruição de parte da peça, o público ou as pessoas envolvidas na segurança e manutenção das obras, poderão refazer o desenho”<sup>303</sup>.

A minúcia demandada no processo de instalação do arroz para formar o desenho da grade ressoa na dificuldade de formulação das instruções, uma vez que a dimensão corporal requisitada envolve difícil descrição textual ou precisão técnica. Armanda Duarte relata a complexidade de instruir quanto a uma experiência que mobiliza a escala de cada corpo, sua movimentação própria e relação com o espaço, numa dinâmica não programada que abarca uma posição e uma relação com o lugar que a linguagem discursiva dificilmente comporta<sup>304</sup>.

O processo cuidadoso de instalação se estende na exposição, apontando a possibilidade de que também os espectadores e vigilantes protagonizem reparos a possíveis danos. Não se trata de um convite ou fatalidade de estragar, mas da proposição de formas de lidar com a responsabilidade, atenção e a reversibilidade dos gestos.

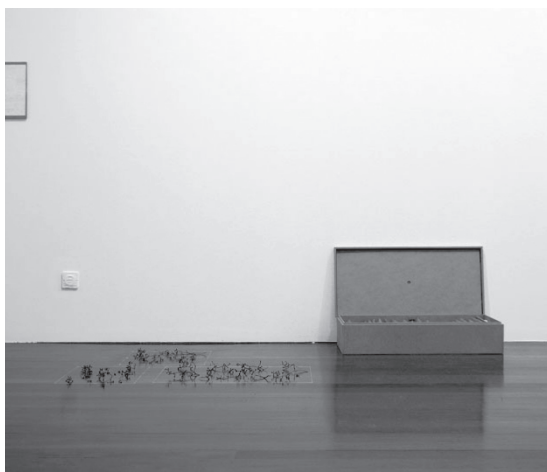
A noção de reversibilidade e as operações de medir não se restringem ao espaço, mas implicam a dimensão temporal, latente nos fragmentos de alcatifa recordados e reaproximados na superfície do chão<sup>305</sup>. Calendarizações, mapas, enumerações e contagens apontam o sistema

---

303 A descrição do trabalho adotada em Serralves privilegia a componente material (madeira, couro e metal) omitindo a descrição dos objetos, a caixa, o desenho/disposição do arroz.

304 A artista afirma que o trabalho poderá ser continuado por artista e/ou por auxiliares, sinalizando a utilização da pinça contida na caixa. A artista discorre sobre o trabalho “Action line”, integrante da Coleção da Caixa Geral de Depósitos Culturgest, destacando o processo corporal na montagem da peça e a dificuldade de descrevê-lo na forma discursiva das instruções. Armanda Duarte, em entrevista a autora, Lisboa, 13 jun. 2014.

305 A reversibilidade permeia também o sentido temporal no trabalho “Lisboa no Ano da Cabra”, 2003-2004, em que o percurso das caminhadas diárias, memorizados pela artista e desenhados, também antecipavam e intervi-



de referência e de equivalência, em que o rigor geométrico ou matemático se contrapõe à precariedade dos materiais assim como aos sentidos subterrâneos e escolhas subjetivas. “Calendário 25 dias”, 2004-07, também em depósito em Serralves<sup>306</sup>, pauta-se na contagem do tempo através dos restos de uva. Sua conservação não se afirma sem interrogações, uma vez que os elementos materiais conectam-se a um processo protagonizado pela artista, cuja repetição ou re-atualização não está prevista nas instruções<sup>307</sup>.

A lista de materiais que compõe “Calendário 25 dias” envolve desconcertante simplicidade: galhos-de-uva, linhas brancas de algodão, fita-cola crepe, esferográfica, papel e grafite. A desmedida atenção a materiais simples e banais, estruturante do processo artístico e material constituinte do trabalho, está marcadamente presente em “Palmira 66F”. A peça compreende a apresentação de 19 chapéus de criança, completamente desmontados<sup>308</sup>. Na documentação do museu, fotografias das caixas (embalagens produzidas pela artista com subdivisões) são acompanhadas por etiquetas que inventariam o conteúdo, descrevendo minuciosamente os itens que compunham cada chapéu, tais como pequenas linhas, pedaços de tecido.

*“palha entrançada, linhas perlé, fita de seda perlé, lã vermelha, flores de tecido*

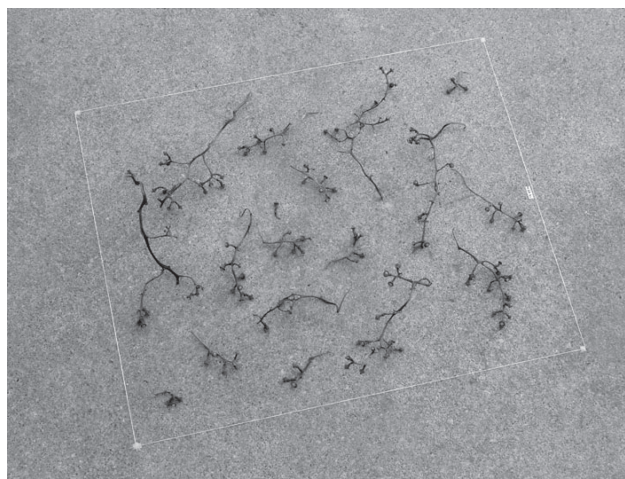
nam no percurso do corpo no dia seguinte. Aline Dias, “Porto, também no ano da cabra”, *Homeless Monalisa* (2015), acesso 16 mar. 2015, <http://homelessmonalisa.com/obra/porto-tambem-no-ano-da-cabra/>

306 Prescindindo de imagem fotográfica no inventário de Serralves e do colecionador, foi instalado no Centro Cultural de Lagos, 2007 cf, imagens disponíveis em “Armanda Duarte”, *Caroline Pagès Gallery*, acesso 16 mar. 2015, <http://www.carolinepages.com/index/118285>.

307 “Realizado durante o período que abrangeu a Primavera e o Verão de 2004 e, a partir da aquisição e consumo regular de uvas, o trabalho envolve dois momentos : a contagem dos bagos-de-uva e, por datas e definindo áreas, a disposição dos galhos excedentes, no plano horizontal”. Armanda Duarte, “Calendário”, arquivo da artista, enviado em mensagem de email a autora, 15 jul. 2014.

308 Apresentado em “Mediterrâneo: um novo muro?”, 2001, na Culturgest. As imagens fotográficas apontam para a instalação do trabalho no chão, sobre folhas de papel branco. Outras fotografias mostram as partes do trabalho em caixas, quando em depósito. Sobre o título, a artista comenta que “Palmira é o nome de alguém que formou a minha primeira infância. Em Lisboa, é o nome da rua que já referi. Originalmente, o de uma muito antiga cidade Síria, situada no deserto, a meio caminho entre o mar Mediterrâneo e o rio Eufrates. Elaborada por este conjunto de “coincidências”, que lhe definiram o nome e a forma”. Duarte, “...Palmira, 66F”.

109.Armanda Duarte, "Calendário 25 dias",  
110.vista da exposição  
111.detalhe



*branco e flores de tecido azul [acrescido, manuscrito]: elástico branco*

*raffia branca, artificial, fios de plástico, azuis e transparentes, fio azul, texturado, linhas brancas, duplas, linhas brancas de algodão e elástico branco e redondo*

*tecido preto aveludado, tecido de algodão, cru e espesso, rede de algodão branca, cetim preto, fita de seda preta, cartão, pequeníssimo retângulo de taffeta branco com marca inscrita e linhas pretas*

*feltro verde, napa verde, cartão, taffeta bege, linhas bege, linhas castanho muito claro, linhas verdes, fita de seda bege, duas tachas de metal amarelo, rede branca, engomada e de algodão e retângulo de papel com referencias escritas.*

*tecido de xadrez muito apertado, branco e preto, flanela branca, rede branca de algodão, tecido de algodão azul cobalto, fita de seda branca, elástico branco e redondo, linhas brancas, azul cobalto e azul ultra-marinho, etiqueta de papel branco, azul cerúleo e dourado e fio de algodão perlé.*

*arama envolvido por linha branca, palhinha natural entretecida, veludo castanho, cetim branco, fita de veludo castanho, rede de algodão cru, etiqueta de papel bege, castanho, vermelho e verde, com marca inscrita, pequeno retângulo de plástico transparente com marca impressa, linhas castanhas, linhas brancas, fio de algodão perlé e cordel curto de algodão cru.*

*pele de antílope, taffeta castanho, tecido de algodão branco, fita de seda castanha, botão forrado de pele, linha preta com dois nós, cartão, duas fivelas de metal amarelo, tecido de seda autocolante, com marca e referencias, insígnia de metal amarelo, representando um animal, linhas castanhas e linhas cinzentas.*

*tecido branco, de algodão, 'sarja' castanho muito claro, tecido castanho muito claro, de algodão, três fitas, também de algodão, de tecido branco, já amarelecido. papel com marca e preço, botão forrado, pequeno cordel, linhas brancas e linhas amarelo nápoles.*



*feltro verde com fios amarelos, violeta e azuis, fio vegetal envolto em plástico castanho escuro, fio de rede branco e verde, penas de aves desconhecidas, pequena fita de seda, pequeníssima etiqueta de papel segura por uma linha verde, tira de couro, fina, colada e tira de cartolina, linhas castanhas, linhas cinzento escuro, linhas pretas, etiqueta dourada com marca, etiqueta dourada com número e pequeno papel manuscrito a lápis.*

*tecido felpudo cinzento, entretela branca, taffeta cinzento, estopa, fita de seda cinzenta, linhas cinzentas, linhas cinzento azulado, linhas pretas, pequeno retângulo de papel com referencias de cor e medida e tira de esponja amarela.*

*ráfia branca, linhas brancas, pequeno retângulo de papel com inscrições, fita de cetim amarelo nápoles, elástico branco e dois agrafos.*

*bombazine castanha, taffeta castanho, entretela de algodão branco, linhas castanhas, linhas brancas, linha preta, favela elíptica de metal amarelo e losango branco com marca e símbolo impressos a azul.*

*tecido felpudo branco, taffeta branco e linhas brancas*

*lã cor-de-rosa escuro, vermelhão e amarelo nápoles.*

*feltro castanho, elástico branco e redondo, fita de seda castanha, fita de seda branca, etiqueta de papel com inscrições e agrafos, linhas castanhas e linhas brancas.*

*tecido preto e tecido branco, de algodão, linhas pretas, linhas brancas e linhas verdes, pala de cartão e fita de seda preta.*

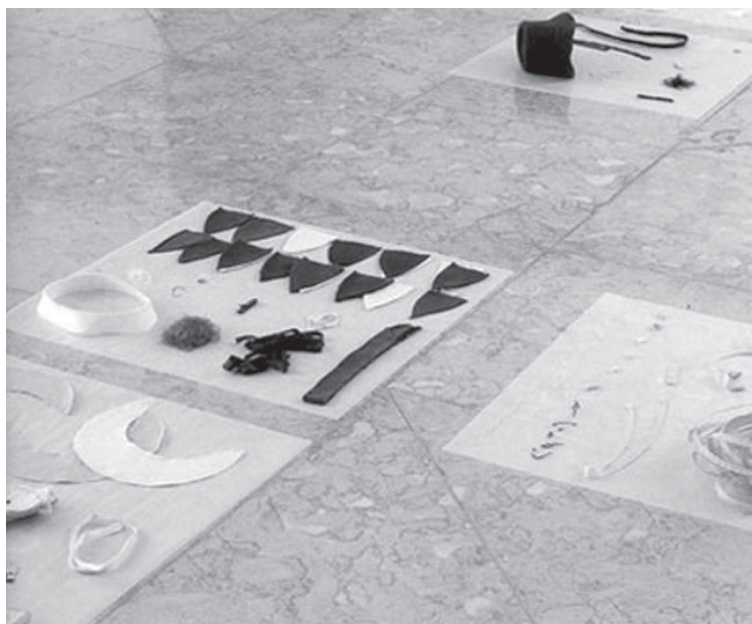
*palhinha amarelo nápoles, fita de seda branca, papel autocolante com numero 48 inscrito, linhas brancas, linhas castanhas, muito claras, etiqueta de papel verde e branco com números e palavras inscritas, elástico branco e redondo, agrafos e favela de metal amarelo.*

*lã violeta, cartão, linhas violeta, pequeníssima etiqueta de papel branco e linha verde*<sup>309</sup>.

O esforço mobilizado na guarda e listagem desses fragmentos minúsculos e insignificantes, ressonam e prolongam o próprio processo de produção do trabalho através do procedimento de desmontagem. O trabalho convoca o museu à tarefa de conservação e cuidado de elementos extremamente frágeis e banais, contraposto ao modo expositivo que adota o chão como suporte e superfície de disposição, desprovido de proteção. A escala e a constituição dos materiais se confrontam com a forma de apresentação, sublinhando o risco de perda e destruição. Por integrarem um trabalho processual, indiciais da ação que os (des)forma e de um modo de atenção, assinala-se a impropriedade de uma simples substituição dos objetos, se danificados. Os chapéus, relata a artista, foram comprados em uma pequena

---

309 Armanda Duarte, Arquivo da Fundação de Serralves.



112.Armanda Duarte, "Palmira , 66F"

loja, apontando para usos e modos de produção em processo de desaparecimento<sup>310</sup> e a fragmentação dos elementos provém do processo de desmontagem. Através da ação de separar as partes, Armanda Duarte experimenta às avessas um modo de fazer. Mantendo as partes desconexas mas íntegras, mantém-se o processo reversível e a reversibilidade entre fazer, desfazer e refazer é pautada numa ética do gesto e do cuidado, latente nesta des-fatura e na fatura de outras peças, como "Grande Coração de Canela".

A desmontagem cuidadosa não é destrutiva, mas nela reside uma forma de aproximação. A artista afirma que "ritmada pelo descoser, ou desmanchar, cuidadoso de cada chapéu até ao pormenor mínimo da sua constituição. Nunca me interessou destruí-los, mas conhecê-los inteiramente. Daí todos os elementos, se disporem, criteriosamente, sobre uma superfície, passíveis de um reagrupamento, que lhes dê a configuração original"<sup>311</sup>. A artista confere uma cifrada inteligibilidade e uma inusitada visibilidade para as partes que antes se faziam invisíveis, como as linhas. Sem trair sua insignificância, o emaranhado de fios e os fragmentos desconectados são capazes (por suposição, dedução, imaginação) de atribuir uma função e um lugar para cada fragmento só aparentemente insignificante. Nas oscilações e passagens de montagem e desmontagem, a fragilidade dos fragmentos não coesos (decorrente do esforço da artista) apontam o projeto mental e a execução laboriosa implicada nos chapéus e, por extensão, nos demais objetos que nos cercam.

O gesto do corpo e a interação com os objetos estende-se do processo da artista para a postura do espectador, incorporando também as implicações de sua interação. Os gestos de contar o tempo pelos restos de uva ou de desfazer laboriosamente um chapéu, produzindo

310 A "progressiva aquisição" dos chapéus de "marcas já inexistentes e etiquetas com o preço primeiro, vão sendo de materiais, escalas e formas diferentes", presentes na vitrine/montra e também empilhados e espalhados nas prateleiras no interior da loja. Duarte, "...Palmira, 66F".

311 Ibid.



113. Armanda Duarte,  
"Palmira, 66F"

um conjunto de restos e, sobretudo a operação de disposição (dos fragmentos de alcatifa, do arroz) mobilizam as ações de quem o monta e de quem o observa. A produção do desenho com o arroz e a possibilidade de refazê-lo toma a instalação do trabalho como estruturante. Este sentido do gesto ganha relevo em outros trabalhos da artista como "cabeça, tronco e membros", 2010-2012, que compreende a tarefa e a duração de desfazer, diariamente uma finíssima coluna de madeira-balsa numa performance da artista que antecede, diariamente, a abertura da exposição<sup>312</sup>.

"Frasquinho de Amor" pauta-se na operação de gastar-se, constituindo a instalação pela extinção de seu conteúdo e implicando uma medição/extensão do que contém. É o único trabalho da artista em depósito em Serralves que não foi ainda apresentado em exposição<sup>313</sup>, tendo sua aquisição e ingresso na coleção mediante enunciado textual. Embora a descrição centre-se na materialidade<sup>314</sup>, o trabalho compreende um desenho linear realizado à pincel com o verniz/esmalte de unhas. A linha inicia na junção entre um plano vertical/horizontal e no espaço expositivo e sobre verticalmente até encontrar a outra junção de planos, prossegue pelo teto, descendo pela parede oposta e ao tocar o chão, na junção de parede e piso, prossegue até encontrar o ponto inicial do traçado. O desenho continua, sobrepondo-se a linha já traçada, de modo a utilizar todo o verniz/esmalte de um frasco<sup>315</sup>.

Este contorno do espaço, espécie de quadrado aderido aos planos, tem sua espessura linear em função da proporção entre a extensão dos planos e a quantidade de verniz. A quantidade de verniz/esmalte estabelece a medida, equivalência entre extensão, espessura da linha e conteúdo do frasco, indicada na instrução da artista no tempo verbal futuro: "terá o

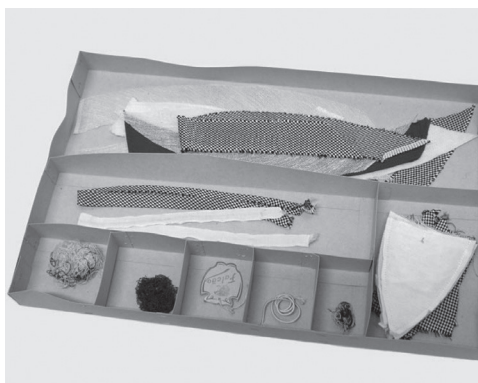
312 A coluna de 0,5 cm colocada verticalmente na sala com a altura da artista (172 cm) e pequenos retângulos de lixas brancas sinalizam a ação que diariamente tem lugar no espaço expositivo, antecedendo a sua abertura ao público. O gesto que constitui o trabalho é de lixar a coluna, de modo a diminuí-la gradativamente, acrescentando-lhe o pó e marcas sutis da presença da artista. Armanda Duarte, em entrevista a autora.

313 Martins em entrevista a autora. A artista relata que o trabalho foi desenvolvido a partir de uma prenda recebida do sobrinho em 2005. Duarte em entrevista a autora.

314 A descrição e imagem da caixa centrada na materialidade dos frascos de verniz/esmalte não elucidam que o trabalho consiste em um desenho/instalação, produzido através de uma linha de verniz/esmalte que tem sua extensão e espessura equivalente ao conteúdo do frasco.

315 Duarte em entrevista a autora. Seu texto especifica que o desenho inicia "num ponto a meio da linha que separa um dos planos verticais do plano horizontal do espaço onde decorrerá a instalação, pelo pincel e pelo verniz para as unhas contidos num frasco respectivo". Armanda Duarte, "Frasquinho de amor". Arquivo da artista.

114. Armanda Duarte,  
"Palмира, 66F", em  
reserva



comprimento, e espessura, dados pelo binónimo quantidade de verniz / dimensão do espaço. Sempre com o propósito de se fechar, quando o consegue, a linha de verniz prossegue o seu percurso sobrepondo a já traçada e, desse modo, oferecendo-lhe mais espessura. O percurso termina quando termina o verniz”<sup>316</sup>.

O conteúdo do frasco, como as caixas nos outros trabalhos, integram o conceito e o processo do trabalho, não se resumem a sobras ou invólucros, mas medem ou dão medida do trabalho, sinalizando os trânsitos entre lugar de exposição e de coleção. Estar guardado não anula potência do trabalho, que existe em um estado latente quando não inserido no contexto de exposição.

Instruindo que cada frasco corresponde a um desenho em uma exposição, a artista pondera a hipótese de continuidade do trabalho<sup>317</sup>. Ao colocar hipótese e não regras, o trabalho assimila possíveis transformações, requerendo um compromisso e uma sensibilidade do museu, que não se pauta no cumprimento objetivo de procedimentos pré-determinados. Envolvendo situações em que elementos efêmeros podem ser substituídos e, de modo oposto, devem ser conservados, o trabalho de Armanda Duarte inviabiliza a adoção de um procedimento padrão nas rotinas do museu, destacando que estes envolvem singularidades para cada artista e para diferentes obras do mesmo artista<sup>318</sup>.

O cuidado que atravessa o trabalho, mobiliza e integra o contato com a obra, demandando um compromisso do espectador, assimilando o risco de destruição, e também do museu, problematizando a retórica da exposição, renegociando o lugar (notadamente o chão) e o valor das coisas (sobretudo no processo que as forma/produz/mantém).

316 Ibid.

317 A artista aponta que um frasco corresponde a uma exposição e fornece “quatro frascos de verniz idênticos, pressupondo quatro instalações. Após esse número de instalações, deverá ser ponderada a forma de perpetuação do desenho: a substituição da cor por um cinzento correspondente (numa leitura a preto e branco do universo das cores) é uma hipótese que se coloca”. Ibid.

318 Questão também abordada no capítulo anterior, acerca dos trabalhos de Rivane Neuenschwander.





## **Capítulo IV.**

### **Inserções em circuitos museológicos**





1. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto coca-cola", detalhe



2. Cildo Meireles, "Estudo para - é - [menos é menos]", 2013, detalhe  
 3. Detalhe da obra  
 4. Vista da peça na exposição "Cildo Meireles", 2014, Museu de Serralves

*O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam<sup>1</sup>.*

*Grande número de trabalhos é desse tipo, digam o que disserem, trabalhos que só se terminam deixando-os de lado. Mamãe Luís poderia continuar a escolher suas lentilhas até o amanhecer que seu objetivo, deixá-las limpas de toda a impureza, não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, desanimado, mas não a ponto de desfazer tudo o que já foi feito. Mas se sua meta, ao escolher lentilhas, não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí? Não sei. Enquanto há outros trabalhos, outros dias, quando a gente pode dizer, sem se enganar muito, está acabado. Embora eu não veja quais<sup>2</sup>.*

Considerando a coleção como *topos*, enquanto lugar e discurso, conforme apontado no primeiro capítulo desta investigação e da dimensão igualmente topológica atribuída à produção contemporânea<sup>3</sup>, a presente investigação destaca a contingência porosidade das relações entre coleção, exposição e obra de arte. Uma vez que os trabalhos assimilam o lugar (em sua acepção estendida) a que se endereçam e a exposição é assumida como parte constituinte também da obra de arte (e não um enunciado a ela posterior ou extrínseco), a coleção não pode ser tomada como recipiente de objetos situáveis de modo estático, mas coloca em reiterada negociação as condições de visibilidade e legibilidade da obra, tendo dentro/fora e obra de arte /marco institucional como dinâmicas abertas à discussão.

As reflexões sobre a noção de coleção, o museu, a arte contemporânea e o dispositivo da exposição apresentadas no Capítulo I constituem o campo de debate para a abordagem dos casos de estudo: o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, analisados nos Capítulos II e III. A análise dos dois museus a partir de seus contextos, coleções e programas expositivos situam os papéis da coleção, como afirmação política e constituição de um discurso, no caso português e emblema de virada institucional e vocação contemporânea, no brasileiro. Em ambos, a coleção ancora-se em uma relação estratégica com o programa expositivo no tocante à sua formação, ampliação e/ou difusão, perpassada por constrangimentos financeiros.

O programa expositivo temporário é protagonista nos dois percursos institucionais, sendo secundária a visibilidade da coleção na grade expositiva (o que vem sendo renegociado em

1 João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956) (Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001), 39.

2 Samuel Beckett, *Malone morre* (São Paulo: Codex, 2003), 53.

3 Boris Groys, "The Topology of Contemporary Art", in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008).



direções recentes). Ambos refutam a estabilidade de uma mostra de longa duração e a adoção assertiva de um paradigma expositivo para a coleção. A vocação à produção contemporânea é afirmada como contribuição e compromisso diante das lacunas na formação/acesso dos públicos imbricada com a inserção/afirmação da instituição no circuito artístico.

O partido curatorial inclui abordagens celebratórias e pontuais posicionamentos crítico/interrogativo da narrativa com/sobre a coleção. Em Serralves, a coleção é articulada como política de descentralização e expansão do museu, cuja mobilidade das peças do acervo nas itinerâncias se contrapõe e complementa a intensa rotatividade do programa expositivo temporário em sua sede. No MAM-SP, as mostras da coleção assumiram paradoxalmente a lógica do evento temporário de grande escala e contribuíram na afirmação da reestruturação institucional e a vocação contemporânea. Em ambos, a coleção participa na afirmação e/ou expansão da imagem/marca do museu. A retórica institucional é marcada pela vocação “experimental” no MAM-SP e o “sucesso” do empreendimento de Serralves, tendo o posicionamento crítico, educativo e interrogativo notadamente em tensão com as demais demandas de ambos os museus.

Em Serralves o recente processo de formação da coleção e o projeto de inscrição do museu no circuito artístico internacional corroborou para a não-exposição regular do acervo. No MAM-SP o “trauma” do acervo perdido, a limitação espacial e a reafirmação do museu no cenário artístico justificou o protagonismo dos eventos temporários, sendo a atuação de ambos os museus aproximada do funcionamento de um centro cultural ou *kunsthalle* em diferentes momentos de sua trajetória, dada a preponderância da organização/produção de mostras temporárias e escassas as ações direcionadas a visibilidade do acervo.

Sem incidir necessariamente em peças exemplares dos acervos dos casos de estudo, a segunda parte dos capítulos II e III foi dedicada a um conjunto de trabalhos que articulam uma destabilização do conceito consolidado de coleção (enquanto conjunto de objetos materiais), inserindo ruídos nos modos correntes de conservar, exhibir e transmitir o legado artístico que cada museu detém.

Na gênese dos museus, a exposição pública de coleções privadas é tomada como estruturante da formação e vocação do museu, destacando seu papel na criação e afirmação de valores estáveis – diferentemente dos eventos temporários atrelados a agendas políticas de curto prazo<sup>4</sup>. Entretanto, os museus modernos e contemporâneos em seus percursos preterem a ilusão de permanência emblemática da exposição de longa duração da coleção e conferem protagonismo às exposições temporárias, afirmando o novo e o dinamismo atrelados à produção recente, vocacionada ao futuro e ao presente. A acepção do museu como instituição estável encontra disjunções nas alterações dos paradigmas do museu contemporâneo, com suas múltiplas agendas e adesão à lógica do entretenimento e consumo, tal como abordado no primeiro capítulo deste estudo, e também no contexto brasileiro e português, cujo cenário

---

4 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London, New York: Routledge, 1995).

artístico-institucional é marcado por fragilidades e lenta/tardia consolidação.

A posição desestabilizadora que as obras das coleções do MAM-SP e de Serralves, abordadas nos segundo e terceiro capítulos desta dissertação, assumem não é tomada como oposição dicotômica ou simples substituição de paradigmas precedentes<sup>5</sup>, mas como inserção e participação nos termos de negociação entre tradição e experimentação, conservação e reformulação. A desestabilização é formulada como problematização de uma suposta estabilidade, fazendo balançar e oscilar o que se toma por constante e permanente. A percepção da inviabilidade de manutenção de um único e determinado estado, inserindo condições de questionamento e transformação, reconhece o museu como perturbável e suscetível, portanto fora de uma narrativa homogênea, dominante e incontestável.

Os desafios e interpelações dos trabalhos ao museu incluem linguagens não-tradicionais, como a palavra falada (Tino Sehgal); em vias de legitimação (videoinstalações de Tacita Dean); meios não-objetais, como a deslocamento de um escritório (Paulo Bruscky) ou uma atividade educativa (Jorge Menna Barreto). Uma dimensão dissonante também é apontada por trabalhos avessos a vocação publicitária do museu contemporâneo, através de peças discretas de Armanda Duarte e André Guedes que instauram uma visibilidade tênue e demandam outro modo de atenção. Também o trabalho de Dean e Barreto não reiteram o discurso institucional patente sobre o patrimônio edificado ou suas práticas curatoriais/educativas, respectivamente.

Refutando a representatividade e o enquadramento das peças abordadas em tendências ou movimentos, o estudo procurou a cumplicidade com a singularidade das questões de cada trabalho, cruzando-as com o percurso de investigação da autora (a partir de pesquisas antecedentes e das afinidades dos encontros subjetivos) e com as questões que norteiam e estruturam a presente tese.

Neste sentido, a escrita buscou aderir à experiência discursiva e fenomenológica das obras e às ressonâncias de sua inserção no museu, notadamente destacando os trabalhos que suscitam dissonâncias num conjunto supostamente coeso de obras e de conceitos. As potenciais ressonâncias dos trabalhos na reflexão acerca do lugar da coleção no museu, na sua relação com a exposição, documentação e transmissão, na interrogação sobre/se o melhor lugar é a memória foram as questões norteadoras. Tomando a tese como lugar operatório de uma reflexão, foram analisadas obras que participam da coleção como *topos* de investigação e experimentação (afastando-se de uma abordagem de fundo de investimento, enciclopédia de linguagens/estilos ou fonte de entretenimento).

Entre as questões mobilizadas no trabalho e que esquemática e exemplarmente desestabilizam

---

5 O questionamento da noção de “estabilidade” observada nos trabalhos ou por eles reivindicada não pretende recair numa indevida naturalização de processos artificiais com e suas implicações ideológicas, pois para tomar as linguagens artísticas tradicionais, como pintura e escultura, como “permanentes”, recalca-se uma série de condições de guarda, estudo, intervenção e apresentação que laboriosamente permitem sua conservação e que também participam na percepção das obras. Sobre o tema, ver: René Vinçon, *Artifices d’Exposition* (Paris: Éditions L’Harmattan, 1999).

a coleção está a materialidade pobre, efêmera; a dimensão performativa; a especificidade e adesão ao lugar/contexto; e a intervenção no funcionamento institucional como as dinâmicas curatoriais e práticas de conservação e transmissão<sup>6</sup>.

No que se refere à materialidade privilegiou-se a adoção de materiais pobres e efêmeros, como poeira (Rivane Neuenschwander) e fragmentos residuais de alcatifa (Armanda Duarte). O uso destes materiais propulsiona a discussão do valor, durabilidade e autenticidade, questões fundadoras da noção tradicional da vocação do museu e da teoria/trabalho de conservação. Além disso, envolvem um acirrado debate sobre a posição do trabalho na coleção, em termos materiais, mediante a substituição/reposição de suas partes ou o laborioso cuidado para conservá-los vide a precariedade física que os compõe.

Ambos os museus detém diversas peças que de diferentes modos levantam estas questões, enquanto que a dimensão performativa é identificada em poucos trabalhos de cada coleção (apenas as peças de Laura Lima no MAM-SP e de André Guedes e Tino Sehgal em Serralves)<sup>7</sup>, cuja presença é recente (e crescente) em coleções museológicas. Tomados como “situações construídas”, estes trabalhos deslocam a ênfase material da constituição da obra de arte para a noção de acontecimento, mediante a delegação de gestos, realizados por intérpretes segundo instruções dos artistas.

A refutação da ênfase material/objetual não se resume a um legado do intuito de desmaterialização das práticas contestatórias dos anos 60/70, como resistência a mercantilização mas como ampliação e inserção destas práticas no circuito institucional e colecionista<sup>8</sup>. Estas transformações na esfera artística estão também vinculadas ao contexto de acelerado ciclo de produção/descarte dos bens e de virtualização das relações financeiras e sociais. No caso do MAM-SP, emblematicamente, o caráter não-material das obras pode ser oportunamente explorado face às crônicas limitações de espaço da instituição.

A relação das obras com o contexto em que se inserem e se apresentam é emblemática pelas práticas conceituadas como instalação e *site specific*. Além de partir da arquitetura da casa de Serralves como mote e protagonista do trabalho, a obra “Boots”, de Tacita Dean condiciona a peça fílmica à sua apresentação, através da espacialização e formas de percepção do trabalho, especificamente exibido em três salas, contando com isolamento luminoso e acústico e projeção fílmica, na defesa e adesão a um suporte em vias de obsolescência. No MAM-SP, a peça “Café Educativo” de Jorge Menna Barreto, por sua vez, explora a dimensão

6 Evidentemente esquemáticas, estas questões são discutidas por vários trabalhos e de modos singulares, assim como um mesmo trabalho potencializa a discussão sobre mais de um aspecto.

7 Os trabalhos de João Onofre, Amalia Pica e João Paulo Feliciano assumem uma dimensão performativa, como abordado no Capítulo III, dedicado ao Museu de Serralves, embora atrelados a uma componente escultórica.

8 Discordando da historiografia corrente cuja retórica apoia-se na refutação da mercadoria e da instituição pelos trabalhos conceituais, Alberro aponta, a partir das iniciativas de Seth Siegelaub, a inserção e uso estratégico de formas provenientes dos meios publicitários na comercialização e institucionalização das práticas conceituais. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT, 2003); Alexander Alberro, *Art After Conceptual Art* (Cambridge, MA: MIT, 2009). Sobre a abordagem da posição política da produção artística latino-americana do período ver a discussão apontada por Suely Rolnik, “Furor de arquivo” *Arte e Ensaios* n.19 (2009): 96-105; Cristina Freire e Ana Longoni org., *Conceitualismos do Sul* (São Paulo: Anablume; MAC-USP; AECID, 2009).

relacional e contextual com as práticas educativas do museu. Em ambos, assim como nos demais trabalhos abordados, a desestabilização não reside na pluralidade de meios e linguagens, tampouco numa suposta desmaterialização dada a preponderância conceitual das propostas, mas, em meio a isto, reitera a importância de cada escolha material, situação espacial, contexto de apresentação e quadro interpretativo como dados constituintes do trabalho e da construção de seu sentido.

Finalmente, em termos de intervenção no funcionamento do museu, as obras de Sehgal, defendendo a transmissão oral, de Bruscky através da redistribuição dos lugares de trabalho e de exibição, dos funcionários e das obras e de Guagnini na criação de um dispositivo de exposição, oferecem modos de relação com a própria instituição, como tema, condição e/ou efeito do trabalho, o que pode ser percebido também nas demais obras estudadas.

Através das obras e da relação com as situações expositivas, o estudo deteve-se na constituição formal e conceitual de cada obra, no conjunto de orientações formulados pelos artistas, no estatuto da documentação (projeto e registro); nas relações que a obra propõe com a temporalidade duradoura da coleção e temporária da exposição e no lugar assumido pelo trabalho artístico no discurso institucional.

Ao propor modos singulares de conservar, expor e transmitir, a entrada destas peças na coleção repercute e participa dos modos de conceituar e de interpretar a arte contemporânea e a precedente. A dupla implicação da participação ativa do artista no museu e do museu nos trabalhos artísticos, menos como defesa retórica, instaura-se como instância de negociação na construção do sentido. Da constituição da obra como materialidade efêmera, acontecimento, relação específica com o contexto e/ou intervenção no museu, são desencadeados efeitos na coleção, notadamente na sua relação com a exposição, o arquivo e a memória.

As intervenções, acontecimentos e instalações colocam uma série de questionamentos sobre as formas de conservação e reapresentação no contexto colecionista: como articular a dimensão discursiva do trabalho mediante as instruções legadas pelo artista na coleção e sua presença/experiência (na exposição)? Como ser permanentemente específico? Como ser único no repetir-se?

Da frase que intitula e propulsiona a investigação acerca do melhor lugar para a obra de arte como a memória, toma-se a dimensão interrogativa do papel do museu, considerando a coleção como *topos* da memória, não na estabilidade suposta ao lugar fisicamente delimitado ou ao discurso hegemônico incontestável, mas inserindo uma dimensão temporal à coleção e tomando a memória como um trabalho, atividade com/do tempo, no que comporta de disputa e compromisso.

A entrada destas obras ressoam e alteram a coleção e também a coleção repercute nos trabalhos dada a reivindicação de porosidade entre o trabalho de arte e seu lugar. A situação expositiva e a inserção na coleção não apenas influencia a percepção do trabalho mas o integra. Numa via de mão dupla, os trabalhos intervêm no museu não apenas na



5. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto coca-cola"

temporalidade circunscrita da exposição, mas na duração estendida e reiterada da coleção em suas potenciais articulações no espaço-tempo expositivo. Inseridos nas coleções, os efeitos dos trabalhos não se resumem às repercussões de cada exposição, mas assimilam a duração a longo prazo que o acervo institucional implica, tanto em seu enquadramento interpretativo quanto nas suas ressonâncias nas práticas museológicas.

O trabalho de Cildo Meireles, artista cuja produção integra as duas coleções abordadas<sup>9</sup>, tendo protagonizado mostras individuais em ambos os museus<sup>10</sup>, permite estabelecer uma reflexão sobre o sentido da inserção das obras na coleção. "Inserções em Circuitos Ideológicos" pauta-se na introdução de algo diferente em um dado circuito, aplicando mensagens contestatórias e interrogativas no sistema de circulação de dinheiro ("Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédula") e de mercadorias, como as garrafas de refrigerante, produto de circulação massiva e conotações simbólicas da expansão comercial e ideológica norte-americana no contexto latino-americano ("Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola").

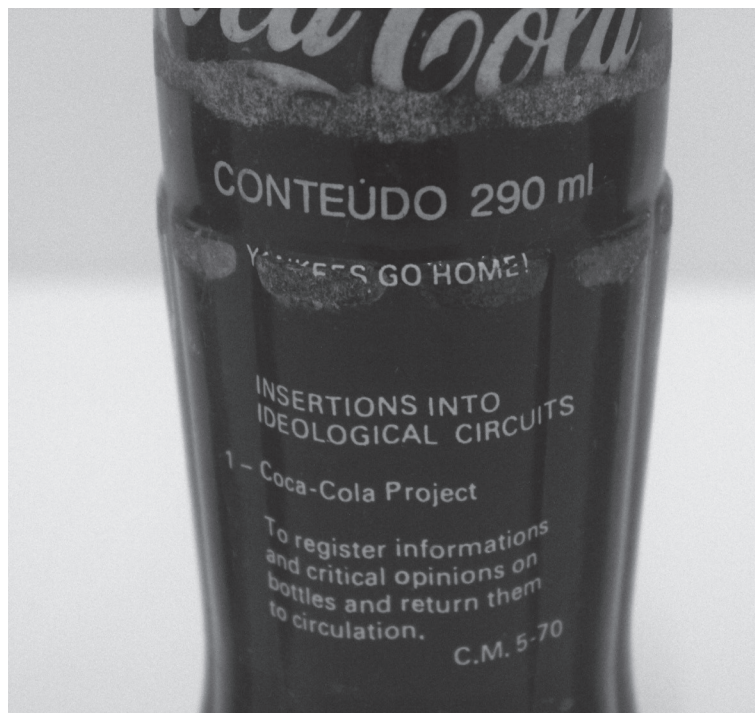
O trabalho foi realizado no início da década de 1970 e apresenta textos (informações ou

9 "Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédula", "Inserções em Circuitos Ideológicos (Projeto Coca-Cola)" integram a coleção de Serralves, assim como "Zero Dollar, Zero Cent" e "Árvore do dinheiro", mediante doação do artista e "Mutações Geográficas: Fronteira Rio - São Paulo", mediante aquisição. Embora estas cinco obras constem no inventário de obras (Arquivo da Fundação de Serralves; base de dados da coleção *online* e publicações como *Serralves 2009: A Coleção* (Porto: Fundação de Serralves, 2009)), o artista afirma que "Árvore do dinheiro" constitui uma réplica da peça, indevidamente catalogada pelo museu. Cildo Meireles em entrevista a autora, Porto, 17 out. 2013. A coleção do MAM-SP inclui "Zero cruzeiro", "Zero Dollar", "Zero cent", "Zero centavo", Sem título (da série: Metros), "Camelô", "Imensa", três desenhos da década de 80 e um desenho da década de 60.

10 Cildo Meireles realizou mostra individual na casa de Serralves, em 1996 (no contexto das III Jornadas de Arte Contemporânea organizado por João Fernandes a partir de exposição apresentada no ano anterior no IVAM, Valência, comissariada por Vicente Todolí e Nuria Enguita), sua primeira mostra antológica. Em 2013 realizou exposição individual, curadoria de João Fernandes em coprodução de Serralves com o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, e Hangar Bicocca, Milão. No MAM-SP (e no MAM-RJ) realizou exposição individual em 2000 a partir de retrospectiva produzida pelo New Museum of Contemporary Art, Nova York, em 1999.



6. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto coca-cola", detalhe



opiniões críticas) impressos em garrafas de coca-cola intencionando sua devolução à circulação, numa época em que o circuito de garrafas retornáveis era uma prática cotidiana. Como um gesto, ação registrada e/ou sugerida a ser repetida, a obra condensa a potência transgressora da inserção de um enunciado, conforme literalmente sinalizado no título, em um circuito controlado de mercadorias e de informações censuradas pelo regime ditatorial então vigente.

Inserido no contexto artístico dos anos 60/70, Projeto coca-cola acentua a dimensão processual e conceitual das práticas de então, marcadas, resumidamente, pela contestação do tradicional encerramento disciplinar e objetual da arte e pela profusão de formas efêmeras e intervenientes.

Colecionar essas práticas, ou seus vestígios, implica uma série de desafios conceituais e práticos para o museu, destacando-se o compromisso com a inteligibilidade de trabalhos fortemente ancorados em outros contextos. A inábil conformação destes trabalhos aos paradigmas modernos de obra de arte confronta-se com a institucionalização e o formato expositivo, sublinhando a necessidade e oportunidade para encarar a coleção além da vocação patrimonial e da restrita sociabilidade da produção de eventos. A tensão colocada por estas práticas e a retroatividade de sua apresentação demanda aproximar a coleção da construção de narrativas e de conhecimentos (e não apenas a difusão e repetição de conteúdos previamente formulados). A memória de práticas e sentidos extrínsecos ao objeto, afirmam a vocação do museu como investigação e território de debate, e não reiteração<sup>11</sup>.

11 A criação de memória e responsabilidade perante o futuro diferencia o museu em sua função educativa e de produção de conhecimento de outras estruturas com a mesma funcionalidade, "sendo espaço de educação, o museu é consequentemente um espaço político, uma esfera de relação, de diálogo, de interação, ou seja, uma esfera pública". Apontando o arquivo no lugar da coleção patrimonial, da investigação, aulas e debate, fora do



7. Wilson Coutinho, "Cildo Meireles", stills do filme

Nas situações expositivas, a forma de apresentação preponderante da peça é tradicional, utilizando prateleiras ou plintos como suporte, por vezes incluindo proteção de acrílico como uma vitrine<sup>12</sup>. As garrafas de coca-cola foram exibidas nas principais mostras da coleção de Serravalles ("Circa 1968" e "Serravalles 2009: A Coleção", acompanhadas por outras obras do artista que integram o acervo), nas duas individuais do artista e em itinerâncias como "Cambio de paradigma. Colección Serravalles años 60-70", comissariada por João Fernandes e Agustín Pérez Rubio no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, em 2011-12 e "Brossa i su tiempo", na Fundação Vila Casas, em 2002, com curadoria de Maria Lluïsa Borràs.

Duas mostras apresentaram o trabalho de Cildo Meireles em configurações singulares: em "Collecting Collections and Concepts - uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim", 2012, realizada na Fábrica Asa, na cidade de Guimarães e comissariada por Paulo Mendes, utilizou-se um frigorífico como suporte, integrado ao partido expográfico da mostra. Na exposição individual do artista Nedko Solakov, realizada em Serravalles no mesmo ano, as garrafas integraram a instalação "The Collector of Art (Somewhere in Africa there is a great black man collecting art from Europe and America, buying his Picasso for 23 coconuts...)", onde Solakov reuniu elementos cenográficos e obras provenientes de coleções institucionais, inserindo-as na frente da cabana de um colecionador ficcional, acompanhado de uma narrativa cômica e latas de Pepsi, o refrigerante de marca concorrente<sup>13</sup>.

Com quantidade de garrafas e soluções expositivas variáveis em cada contexto, a disposição das garrafas é constante: alinhadas em ordem crescente conforme a quantidade de refrigerante. O artista justifica a escolha de um preenchimento gradual como estratégia didática, evidenciando a ideia e o funcionamento do trabalho. A tênue visibilidade do texto quando a garrafa está vazia assegurava o não percebimento da mensagem quando de sua reinserção, dado vital para burlar o controle sobre a informação contida desavisadamente nas garrafas

paradigma do MoMA de espaços corporativos e de recepção. Manuel Borja-Villel em entrevista a Sandra Vieira Jürgens, *Artcapital*, acesso 1 mai. 2015, <http://www.artcapital.net/entrevista-119-manuel-j-borja-villel>

12 Na exposição do artista em 2013, assim como na retrospectiva realizada em 2008 (Tate Modern, MACBA), foram exibidas 7 garrafas alinhadas, com preenchimento gradativo. A ficha técnica referenciava a obra da coleção de Serravalles, embora a peça da coleção seja constituída por apenas 3 garrafas. Na exposição no New Museum foram exibidos 5 grupos de 3 garrafas, incluindo tamanhos diferentes, e o chão coberto por cédulas do trabalho "Zero dólar".

13 A peça de Meireles é destacada nesta ficção: "This was definitely one of the highlights of his collection. "It's smart and sensitive" he thought, while contemplating the three bottles at sunset. That's why he was furious when his mother-in-law filled up the already empty (evaporated) bottles with another, rival liquid. "But nobody will know about this?!" the poor woman tried to argue with him. "I know, and that is enough." He bought them for 17 giraffe skin spots (the animal was killed in a thunderstorm)". Nedko Solakov, *All in order, with exceptions* (Osstfildern: Hatje Cantz, 2011).



8.vista da exposição "Cildo Meireles", 2014, Museu de Serralves  
9.vista da exposição "Circa 1968", 1999, Museu de Serralves  
10.vista da exposição "Serralves 2009: A Coleção"

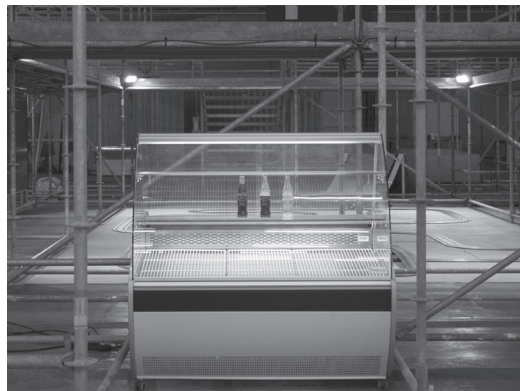


11.vista da exposição "Cildo Meireles", 1995-6, Casa de Serralves  
12.vista da exposição "Cildo Meireles", 1995-6 (detalhe)

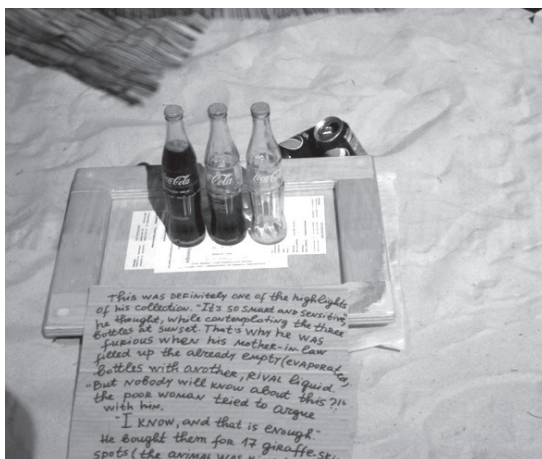




13.vistas da exposição "All in order with exceptions", 2012, Museu de Serralves



15.vista da exposição "Collecting Collections and Concepts", 2012, Fabrica Asa, Guimarães



14.vistas da exposição "Cambio de paradigma. Colección Serralves años 60-70", 2011-12, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, em 2011-12



16.vistas da exposição "Brossa i su tiempo", 2002, Fundação Vila Casas

17.vista da exposição “Cildo Meireles”, 2014, Museu de Serralves



vazias<sup>14</sup>.

O artista destaca a invariável inclusão no conjunto de garrafas da frase que intitula e sintetiza o projeto, informando a forma de repetir a ação: “Inserções em circuitos ideológicos / 1 - Projeto coca-cola / Gravar nas garrafas / informações e opiniões / críticas e devolvê-las à / circulação”. Entre os textos inseridos nas garrafas inclui-se mensagens como “yankees go home!”; “which is the place of the work of art?”; desenho explicativo e instrução para confecção de um coquetel molotov: “pavio / fita adesiva / gasolina”.

A primeira exposição do trabalho foi em 1970, em mostra individual no Rio de Janeiro e na paradigmática “Information” realizada no MoMA, mostra pioneira no debate da arte conceitual a partir de pesquisa e proposta curatorial de Kynaston McShine, na defesa da qualidade não-objetual do trabalho de arte<sup>15</sup>. No Brasil, a individual do artista foi respondida por um “comentário crítico-visual” no formato de outra exposição no mesmo espaço, formulada pelo crítico Frederico Moraes que apresentou 15 mil garrafas de coca-cola no chão, com empréstimo e transporte cedidos pela própria empresa. A ação contribuiu para expandir a discussão proposta pelo artista sobre o circuito, interrogando os modos de afetá-lo na desproporção dos gestos individuais<sup>16</sup>.

Ao inserir mensagens contestatórias num circuito mercadológico, o trabalho tira partido das brechas deste sistema, subvertendo seu uso, ainda que em escala micropolítica. A ação

14 Meireles em entrevista a autora.

15 “Agnus Dei”, 1970, contou com uma sequência de exposições individuais de Teresa Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles, realizadas na Petite Gallerie, Rio de Janeiro. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, “Uma poética ambiental - Cildo Meireles (1963-1970)” (Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, 2007).

A mostra “Information” contou com a participação de artistas atuantes no Brasil como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Guilherme Vaz. O catálogo não apresenta imagem da peça, mas por escolha do artista, um texto contestando a noção de uma representatividade brasileira na exposição. Kynaston McShine ed., *Information* (New York : The Museum of Modern Art, 1970).

16 Intitulada “Nova Crítica”, esta mostra-comentário incluiu as garrafas de Meireles e a mensagem: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA”. O crítico atuou ativamente na visibilidade e debate das práticas artísticas do período, tendo um papel importante na organização de mostras, investigação dos modos de relação com a obra, da vocação e formato do enunciado crítico. Sua interlocução com o artista assume um papel importante na trajetória de Meireles. Meireles em entrevista a autora, Rio de Janeiro, 2009.





18. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto cédula", detalhes



19. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos Projeto coca-cola", vista em exposição no Museo Reina Sofia, Madri

20. vista em exposição na Tate Modern, Londres

21. vista em exposição no MACBA, Barcelona

22. detalhe do trabalho

sinaliza a possibilidade de desestabilizar a centralidade do enunciado, desarticulando-o pela inserção de frases dissidentes mesmo que na possibilidade de ser inaudível, sufocado ou assimilado pela marca.

Desta ação, propõe-se pensar a potência da operação de inserção também no ingresso dos trabalhos nos museus através dos efeitos que acarretam a longo prazo. A obra de Meireles aponta a possibilidade de que possam ser feitos por outras pessoas, em uma contestação da posse e da autoria. O artista afirma que as garrafas não são o trabalho mas uma proposição de ação e, duvidando de sua presença no museu, acrescenta que não são únicos nem produzidos em tiragens limitadas ou edições controladas<sup>17</sup>. Meireles recusa sua comercialização como estratégia de evitar a atribuição de valor e tentativa de resistência à fetichização, insistindo na potencialidade de repetir, reproduzir e circular<sup>18</sup>. Defendendo que “uma garrafa ou uma nota num museu não é um trabalho”, sendo o trabalho “essa coisa imaterial”, que “acontece quando alguém estiver fazendo”, como um gesto praticado. “Fora disso ele é uma relíquia, uma memória, um *souvenir*. Eu me refiro a eles como exemplos porque não é uma tiragem, não é uma edição, não tem uma regra ou controle<sup>19</sup>”.

Fora do circuito comercial, as garrafas atualmente integram coleções museológicas como New Museum of Contemporary Art, Museo Centro Reina Sofía, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Tate Modern, Centre Pompidou, entre outras instituições referenciais da arte contemporânea. Através de doações, o artista insere as peças nas coleções. Na incorporação da obra na coleção e nas exposições, o museu notadamente enfatiza o estatuto do objeto, vide a retórica convencional de apresentação em vitrines embora o trabalho seja formulado como uma ideia e proposta de ação, cuja potência é apenas registrada e sugerida pelo objeto, como um “exemplo” da possibilidade de intervir, de forma anônima e individual, em um determinado circuito de produção massiva<sup>20</sup>.

Destacando a “capacidade de dar voz ao indivíduo diante da macroestrutura” e amplificar questões censuradas como listas de pessoas mortas ou desaparecidas, como contra-informação e estratégia de guerrilha<sup>21</sup>, o trabalho também coloca em questão a autoria, escala e lugar da obra de arte. Ao divulgar o modo de repetir, como uma espécie de instrução, a peça

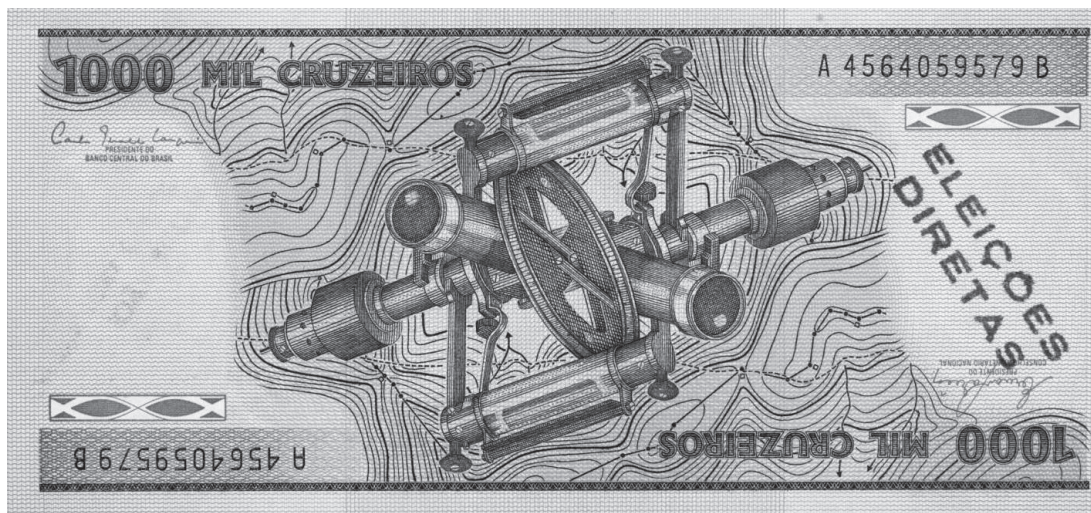
17 “Could I explain the Inserções being part of museum collections, as works of art? I soon understood, though, that they weren’t even souvenirs or editions. They were actually examples of action. So, in spite of the impasse, I continued to create works. After all, conflict is the best camouflage”. Cildo Meireles em entrevista a Frederico Moraes, “Material language” in *Tate Etc* n.14 (2008), acesso 28 abr. 2015, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>

18 O artista afirma que nunca vendeu este trabalho, nem pretende fazê-lo. Comentando os episódios de venda em leilão, Meireles aponta a ilusão de manter controle, embora tente localizar vendas (de um particular que possuía a peça) e acionar os meios legais para impedir a indevida comercialização em massa das peças com fins comerciais. Meireles em entrevista a autora, Porto, 17 out 2013.

19 Ibid.

20 O artista relata que de conversa com amigos sobre a dificuldade de retirar um caroço de azeitona numa garrafa de Coca-Cola em função do processo de lavagem automática industrial, formulou um texto “obscuro” sobre o circuito (industrial, institucional) e os modos de inserção de conteúdos divergentes. Os trabalhos configuram uma posterior tentativa de tornar as ideias mais claras, como um “exemplo” da reflexão conceitual. Ibid.

21 A relação da arte conceitual com sistemas de informação publicitária no contexto norte-americano divergem radicalmente do contexto brasileiro, onde a informação era controlada pelo Estado e os esforços artísticos de cariz conceitual eram tomadas como contrainformação engajada visando contornar sistemas de censura, em oposição às práticas sociais vigentes.



23. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto cédula"

não se restringe à construção de uma plataforma de divulgação de informações ou denúncias, mas inclui aspectos formais e estruturais de linguagem e da transmissão, abordando os modos de produção, distribuição, controle e intervenção da informação como seu cerne.

A interrogação sobre o lugar da obra de arte e seu ingresso no circuito de exposições e de coleções prolonga-se na operação de inserção da obra/exemplo no circuito dos museus. Ao introduzir uma forma dissonante em um dado sistema, o artista insere no contexto dos objetos artísticos, um exemplo de ação cujo sentido justamente reside em seu potencial de ação fora do espaço artístico delimitado pela exposição. A inserção de um enunciado conflitante e a sugestão convidativa e propositiva da enunciação de outros sujeitos interroga o lugar.

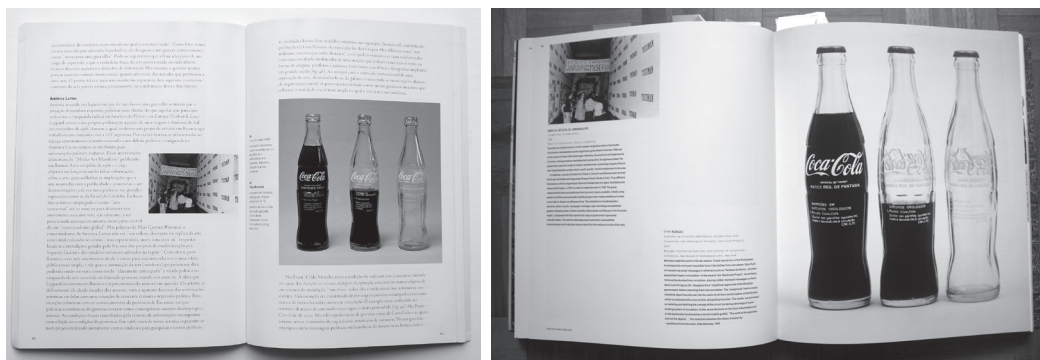
O ingresso da obra nas coleções e suas decorrentes situações expositivas implica a participação no circuito de visibilidade do campo artístico, que inclui as apresentações do objeto nas exposições e igualmente a difusão de sua imagem fotográfica em outras formas de apresentação da obra, como catálogos, livros, publicações, websites. Além da presença em catálogos institucionais, sites de museus e publicações monográficas, o trabalho de Meireles é emblemático na história da arte conceitual, incluído na bibliografia de referência<sup>22</sup> e em entrevistas e documentários<sup>23</sup>.

A imagem da obra participa da construção de seu sentido e de suas repercussões, conforme Thierry De Duve sinaliza acerca dos *ready-mades* de Duchamp cuja não-exposição não impediu o trabalho de adquirir o estatuto icônico na história da arte. No caso de Meireles,

22 Exemplos emblemáticos são as publicações antológicas sobre arte conceitual como Peter Osborne ed., *Conceptual Art* (London: Phaidon, 2005), incluindo o trabalho como capa de algumas edições; Paul Wood, *Conceptual Art. Movements in Modern Art* (London: Tate, 2002) e Michael Newman et al. ed., *Rewriting conceptual art* (London: Reaktion Books, 1999); também comentado em Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London, Phaidon, 1998).

23 É notável a disponibilidade do artista para conversar sobre o trabalho, vide a profusão de entrevistas concedidas a jornalistas, críticos, pesquisadores, estudantes, sendo também extensa a participação em documentários e audiovisuais. Destaca-se o documentário *Cildo Meireles*, 1979 de Wilson Coutinho, notadamente com operações de inserções audiovisuais, como a apropriação de uma cena de John Wayne dublado em português "falando" detalhadamente o processo de inserção das frases nas garrafas, ele afirma ser também um produto da indústria cultural. Mostrando imagens da produção industrial do refrigerante, a narrativa do filme rompe com a circunscrição do trabalho no campo artístico ou visual e enfoca a linguagem nas esferas política e social, incluindo pinturas históricas, manifestações populares do período, enxertos de faroeste e música popular.





24.páginas dos livros “Arte Conceitual”, Tony Godfrey; “Conceptual Art” Peter Osborne ed.

a imagem do trabalho privilegia as garrafas em fundo neutro e abstrato, numa linguagem fotográfica correntemente utilizada para registro de obras, isolada do contexto expositivo, comum também na linguagem enfática do código publicitário.

Se as garrafas exemplificam o trabalho, cuja dimensão imaterial ‘acontece’ na ação, a imagem pode assumir um estatuto equivalente ao objeto? Pode a publicação ser compreendida como um lugar de apresentação do trabalho como o espaço expositivo? A imagem é fotografia de registro do trabalho ou, como o objeto, também um exemplo que informa sobre uma ação registrada, sugerida e/ou potencialmente contida no trabalho? Neste sentido, as fotografias do trabalho não são apenas instrumento de pesquisa sobre o trabalho mas, ao mesmo tempo, foco de investigação, inserindo dúvidas tanto no estatuto objetual da obra, quanto no estatuto documental das imagens com que é apresentada<sup>24</sup>.

Destacando em diversos textos e entrevistas o valor da transmissão oral, Meireles afirma que o melhor lugar para a obra de arte é a memória, destacando que a dimensão imaterial de alguns trabalhos permitem assumir a oralidade como suporte. Avocar a memória como lugar da obra de arte e, por extensão, o museu como lugar da memória, implica pensar que a tarefa do museu não se restringe a conservar a integridade material e exibir o objeto, mas contempla a capacidade de conferir inteligibilidade para propostas contextuais, frágeis e efêmeras, ativando a potência das obras e dos enunciados<sup>25</sup>. A reflexão sobre a transmissão da informação, central neste trabalho, é um desafio que não se encerra na exibição do objeto, mas implica ter em vista a temporalidade, como na imagem do malabarista, recorrente nas reflexões de Meireles: aquele que, para fazer caber 3 coisas no lugar de 2, insere a noção temporal no espaço.

Finalmente, o ingresso no circuito dos museu inclui atravessamentos e trânsitos não apenas com a história da arte mas também com a publicidade. No museu contemporâneo, a entrada da obra na coleção também envolve a inserção em um circuito de produtos pautados pela repetição expansiva que reafirma tanto o objeto como a marca do museu, incluindo

24 Considerando a importância das fotografias no estudo das exposições, são ferramentas de análise visual e reconstrução histórica, entretanto, englobando as implicações e limitações próprias da linguagem. Julia Noordegraaf. *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*. (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen; NAI Publishers, 2004).

25 Sobre o museu como lugar do frágil: Harald Szeemann, “Identity-kit” in *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* Maria Bolaños ed. (Gijón: Trea, 2002), 375. Sobre a noção de inteligibilidade: Cristina Freire, *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* (São Paulo: Iluminuras, MAC- USP, 1999).

a circulação das imagens das garrafas em capas de cadernos, cartões-postais e *souvenirs*. A inserção da obra no circuito museológico inclui portanto a discussão sobre o formato expositivo, o estatuto e o lugar do objeto de arte, a apresentação visual em circuito editorial-bibliográfico e a reflexão sobre a imagem fotográfica e sua proliferação.

Nos termos de René Vinçon, a exposição (enquanto modelo historicamente situável) e a apresentação (integrante da obra)<sup>26</sup> confluem nas peças integrantes das coleções de MAM-SP e Serralves, abordadas nos capítulos anteriores. A instalação de Tacita Dean evidencia a configuração espacial e o modo de apresentação como integrantes do trabalho, na medida em que não concebe ou apresenta seus filmes desvinculado do suporte fílmico (refutando a transcodificação para o suporte digital) e da disposição arquitetônica projetada (envolvendo três salas de projeção).

Estas características são indissociáveis da proposta conceitual da obra e das condições de percepção e interpretação, pois o impedimento de perceber os três filmes simultaneamente possibilita e corrobora para que as sutis diferenças da narrativa e dos idiomas sejam apreendidas na própria experiência e memória do espectador, tema central do trabalho. A defesa do meio, com suas especificidades, não só requisita ao museu uma posição de resistência frente ao sistema de obsolescência técnica/material da indústria filmográfica como também se contrapõe à potencial disseminação e reprodutibilidade do suporte, vinculada a uma situação específica, portanto acessível apenas em determinada circunstância expositiva formulada pelo museu/artista<sup>27</sup>.

A configuração da obra no espaço de exposição envolve operações de arranjo e seleção que integram e condicionam o modo de perceber, destituindo a autonomia das peças e conferindo-lhes uma aurática adesão ao lugar, que é re-significado pela peça. Na recusa à proliferante multiplicidade de suportes e mídias trazidas pela reprodutibilidade e pelo uso de materiais cotidianos. Boris Groys aponta que, apresentada num lugar específico e num tempo presente<sup>28</sup>, cada exposição designa uma nova ordem, construindo um espaço de decisão. Feita no contemporâneo, esta decisão implica a inscrição histórica das montagens anteriores e igualmente efeitos nas futuras, de forma que o presente assume um sentido político. Diferentemente da relação paradoxal entre a produção moderna e o museu/história da arte, que reivindicava ruptura e inscrição, o contemporâneo cria um espaço finito dentro do museu e da história, entretanto, aberto para o fora de seu espaço museológico e tempo presente<sup>29</sup>.

O estabelecimento de um dentro e um fora na instalação (noção de *closure* defendida por

26 Cf. primeiro capítulo deste estudo. René Vinçon, *Artifices d'Exposition* (Paris: Éditions L'Harmattan, 1999).

27 Jean-Christophe Royoux, "Cosmograms of the Presente Tense", in *Tacita Dean*, Marina Warner et al. (Nova Iorque: Phaidon, 2006); Boris Groys, "Comrades of Time", in *e-flux journal What is Contemporary Art!* ed. Julieta Aranda et al. (New York, Berlin: Stenberg, 2010).

28 Groys, "The Topology of Contemporary Art", in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008), 77.

29 Groys, "The Topology of Contemporary Art", 72.



Groys), não opõe-se à abertura, mas é sua condição: o espaço delimitado justamente recebe o que circula fora. Não como infinita inclusão ou expansão, tampouco como isolamento de uma gaiola ou cofre, o trabalho artístico cria uma membrana. A obra diferencia e constitui o fora, não indiferenciado ao dentro, assimilando conflito e negociação que define a prática cultural<sup>30</sup>.

De diferentes modos, os trabalhos abordados nesta dissertação tomam a exposição e/ou os procedimentos de montagem como parte da obra, inviabilizando o encontro com a proposta, tal como ela é concebida, fora do contexto expositivo. Exploram também os procedimentos de montagem como dados conceituais do trabalho, na aproximação entre dispor e medir (Armanda Duarte), evidenciando os gestos de concentrar/guardar e alinhar/expor.

A situação expositiva não é apenas condicionante de um modo de apreciação do trabalho, mas constitui a condição e meio do trabalho. Ao propor o deslocamento do ambiente de trabalho de um funcionário do museu para a sala de exposição, a obra de Bruscky apenas pode ser acessada no contexto de exposição, tomada como estruturante e objeto de comentário pelo artista.

Estes trabalhos, em reserva técnica, envolvem fragmentos que não comportam senão indícios de seu sentido, como os aparatos de Laura Lima p.ex., ou estão presentes apenas na forma documental de projetos, instruções ou mesmo de relato oral (Sehgal). A relação com o espaço, com os espectadores, com as demais obras (Guagnini) e mesmo com os funcionários (Bruscky e Sehgal) requisita a estrutura do museu e sua colaboração.

Bruce Ferguson destaca que a produção de arte é falada, compreendida e debatida através das mostras, afirmando a exposição temporária como principal meio de agenciamento, distribuição e recepção da arte<sup>31</sup>. O protagonismo da exposição no debate artístico e na construção da história da arte se estende das exposições preponderantemente constituídas por obras de diferentes proveniências (coleções de artistas, particulares e instituições) agrupadas temporariamente no discurso expositivo (depois da exibição, novamente dispersos nos acervos originais), para as exposições da coleção, cuja visibilidade e articulação das peças desloca-se nas narrativas apresentadas em exposições de longa duração, para arranjos e discursos curatoriais também temporários<sup>32</sup>.

As obras abordadas nos capítulos anteriores são apresentadas ao público fora de espaços restritos como ateliês, reservas técnicas e coleções privadas, tendo a exposição como espaço-tempo de produção do trabalho e condição de acesso à proposta (fora da instância de projeto ou documentação). Neste sentido, além da condição física de sua visibilidade e enquadramento conceitual, *topos* de apresentação das obras, a exposição torna-se condicionante da produção e materialização da peça.

---

30 Ibid., 80.

31 Bruce Ferguson, "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense" in *Thinking about exhibitions* (Nova York: Routledge, 1996), 179- 180.

32 Andrea Huyssen, "Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massa", in *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, org. Nuno Grande (Porto: Fundação de Serralves, 2009).

A aproximação entre as instâncias de produção e apresentação/recepção é tomada por Martha Buskirk como atreladas à lógica da sociedade atual na vinculação de produção/consumo. A autora aponta que o museu de arte contemporânea não apenas preserva a arte do passado como também produz ativamente a do presente, numa agenda multifacetada que inclui conservação patrimonial, investigação, destinação turística e promoção de entretenimento<sup>33</sup>. A indistinção entre produção e recepção no contexto museológico atual situa-se na relação entre arte contemporânea e expansão da indústria cultural. Divergindo da descontextualização que marcou o museu e a sua reflexão crítica, o trabalho artístico contemporâneo não ingressa na esfera museológica mediante deslocamento e suspensão de usos anteriores, mas é produzido no museu, com endereçamento direto ao enquadramento institucional, na visada da incorporação das peças, seu marco interpretativo e visibilidade. Inclui-se ainda a colaboração ativa da instituição na organização, apresentação e documentação de trabalhos (sobretudo nas práticas baseadas em acontecimentos, *site specific* e produção *pós-estúdio*) cuja estrutura museológica integra sua concepção e/ou encomenda. Além da produção artística que especificamente toma a exposição como lugar de produção, os trabalhos criados em estúdio tomam as condições de exposição ("*museum-style*") como parâmetro na constituição do trabalho, de modo que os procedimentos do museu e do artista se tornam interconectados no processo da obra desde a formulação inicial às etapas de apresentação e interpretação<sup>34</sup>.

A participação do artista no museu encontra relevo no trabalho de Barreto, que se constitui na relação com a abordagem curatorial e educativa da instituição, tomando a exposição, no contexto de incorporação da obra no MAM-SP, como função estratégica de formulação do trabalho, já integrado à coleção (e não precedente à aquisição da peça pelo museu). A relação coleção-exposição não apenas pauta-se na demanda de espacialização das peças, mas cada exposição igualmente repercute na dimensão temporal da coleção, articulando um histórico de diferentes atualizações nos contextos expositivos que por sua vez reverberam nas montagens futuras.

A rede complexa de relações que constitui a exposição inclui a articulação de cada peça no discurso curatorial, estratégias de espacialização, parte constituinte dos trabalhos e a instância em que a obra da coleção se materializa de modo particular. Paradoxalmente, a exposição reafirma seu protagonismo, uma vez que engloba a produção da obra e o principal lugar de exibição/materialização da coleção.

Por outro lado, as obras da coleção também intervêm na exposição, desestabilizando as dinâmicas visadas pela montagem curatorial, na medida em que estipulam suas próprias

---

33 Martha Buskirk, *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace* (London, New York: Continuum, 2012), 3.

34 A autora destaca que as discussões acerca de conservação são permeadas por conceitos de autenticidade e autoria, especialmente caros ao mercado, embora contestados pelo artista e pelo debate crítico. A produção do trabalho literalmente refeito pelo museu mediante instruções possui uma notada relação com o mercado e sua entrada nas coleções deve ser acompanhada por um renovado envolvimento do artista nas reapresentações e interpretações da documentação em que se apoiam as remontagens. Buskirk, *Creative Enterprise*.

condições de apresentação: demandando situações espaciais, escalas, e ainda, notadamente a intervenção direta na exposição, como exemplifica o trabalho de Guagnini ao propor um suporte expositivo móvel que interfere na configuração de todas as peças.

Nesta dinâmica, a participação do artista revela-se prevalente nas primeiras montagens, na preparação dos intérpretes (Guedes, Lima, Sehgal) ou no protagonismo das escolhas (Guagnini, Marques, Barreto), cujo papel interveniente parece ser gradativamente diminuído e assimilado pelo museu. A dedicação continuada do artista que Marques relata como instância de aprendizado sobre a própria potencialidade da obra<sup>35</sup> não é evidentemente sustentável a longo prazo no contexto da coleção. O museu se responsabiliza pela atribuição de um “responsável” pela intervenção (escolha das obras, na peça de Marques) e de um profissional encarregado pela preparação dos intérpretes (assistente do artista, intérprete anterior ou o funcionário responsável pela obra no museu, na proposta de Sehgal). As opções de transmissão e de delegação de diferentes aspectos da produção do trabalho não é suscetível a um conjunto de regras generalizável nem desprovida de questionamentos e indefinições.

A indefinição entre as etapas de formulação, produção e apresentação da obra, assim como a distinção ou hierarquia dos papéis é também potencialidade de novas formas de estruturar o meio artístico, contrapondo-se ao discurso estável e/ou celebratório com que o museu afirma sua coleção nas exposições realizadas, paradoxalmente à sua condição processual e colaborativa/conflituosa. A exposição não se afirma como um discurso coeso de obras prontas mas assume sua contingência, na dimensão laboratorial e operacional, formulação e definição de potenciais desdobramentos e limites do trabalho.

A interconexão entre espaço de produção/apresentação, atrelado ao binômio produção/consumo patente no modo social e econômico foi contestada na inferência de menor importância à conservação e coleção para Marcel Broodthaers<sup>36</sup> a partir dos flagrantes e recorrentes desvios da vocação colecionista e de posicionamento reflexivo sobre a coleção. A crescente participação do artista na inserção do trabalho na coleção, como é visível na proliferação de entrevistas e consultas para remontagens, paradoxalmente acompanhada pela concentração do enunciado da obra no museu, correndo o risco de incorrer em um monólogo afirmativo que omite o diálogo e a negociação.

A tensão entre encomenda/controle e a calculada autocrítica e pré-formatado dissenso amplifica-se na coleção, quando o museu detém a autoridade não apenas da interpretação da peça mas das instruções que condicionam sua produção e futuras apresentações. Como

---

35 Tomando o trabalho “Rodízio” como uma espécie de ferramenta de estudo, de interferência e de experimentação na curadoria e na exposição, o artista Fabiano Marques relata que a experiência de manutenção implicou uma aproximação e compromisso com as obras e discurso curatorial, relação com profissionais de acervo e mediação. Fabiano Marques em entrevista a autora, via Skype, 2 jun. 2014. Também os trabalhos de Barreto e Guagnini comportaram uma etapa inicial de intensa participação do artista, cf abordado nos capítulos anteriores.

36 Benjamin Buchloh, “The Fraudulent Promise”, in *10,000 Francs Reward: The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*, ed. Manuel Borja-Villel et al. (Sevilha: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana Santa María de la rabida, 2009).

manter no trabalho, dentro do museu, o papel do artista como interlocutor/interveniente para uma instância de diálogo (colaborativo ou disruptivo)? No caso de obras que tiram partido da lógica de intervenção ou *site specific*, como manter sua capacidade de responder as situações específicas e, por outro lado, postular orientações precisas de seu 'funcionamento' visando montagens futuras, prescindindo das escolhas e presença do artista? Como equacionar a demanda por 'garantias' de compromisso institucional com a produção do trabalho e sua formulação conceitual e o risco de engessamento e cristalização em uma forma datada do potencial de uma obra? Como manter a porosidade de uma obra ao contexto e ainda assim estabelecer sua definição conceitual precisa? Como articular a capacidade de intervir de forma propositiva e não-subserviente ao discurso institucional se o trabalho for produzido exclusivamente pela instituição? Como tomar a longa duração da peças no contexto de uma coleção como parte da obra e/ou condição de suas mutações, reiterando sua dimensão processual? Como lidar com o risco da perda quando os trabalhos pautam-se na extensão temporal envolvida, em relatos orais, em relações? Como lidar com a banalização quando os trabalhos ancoram-se na repetição?

As dificuldades e recusas de definição, a demanda por colaborações e desobediências que as obras protagonizam parecem contribuir para alterar a passagem hierárquica, causal e linear entre obra-coleção-exposição e desestabilizar também os papéis estáticos e pré-definidos de artista e instituição. A montagem do trabalho em diferentes exposições não se restringe a aceção de preparação/disposição das peças no espaço expositivo, mas envolve o sentido que a palavra abrange de estabelecimento provisório de relações, numa operação de pensamento<sup>37</sup>.

A instabilidade da obra que repete-se (e incontornavelmente difere) em cada apresentação reitera a contingência de cada presente e de cada contexto institucional, mobilizando os profissionais envolvidos. Esta instabilidade não reside na exposição, mas expande-se à coleção, cujo conceito 'des-corresponde' a um conjunto de unidades estáveis.

Tomada como dispositivo que estrategicamente visa condicionar, a exposição é desestabilizada pela relação com as obras, que inserem descontinuidades, articulando-as a outros dispositivos. As exposições compreendem assim espaços de montagem e negociação, e as obras da coleção não são peças passivas mas implicam vetores multidirecionais entre coleção-obra-exposição, conferindo um estatuto instável e relacional para o que se supunha ordenado e definido.

Para Dorothea von Hantelmann a exposição possui uma crucial relevância social a partir de sua dimensão pública (estruturante da passagem da coleção privada à formação do museu), sendo o acesso público também valorização do indivíduo na sociedade democrática e de mercado<sup>38</sup>. A coleção, para a autora, confere forma e presença à história, inventando-a ao

37 Ver abordagem de Didi-Huberman sobre o conceito de montagem em Jean Luc Godard, Walter Benjamin e Aby Warburg em Didi-Huberman, *Atlas*.

38 Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art. What performativity means in art*. (Zurich: JRP / Ringier; Dijon: Les Presses du réel, 2010).

definir o espaço ritualístico de encontro com o passado e construção de seu sentido, sendo o formato expositivo inseparável da arte atual e da política.

Ao tomar a exposição como instância de produção das obras da coleção, o histórico de apresentações em diferentes discursos curatoriais e partidos expográficos constrói e configura um percurso temporal das peças do acervo. Os modos de interpretação (mais ou menos consoantes) e o projeto a longo prazo que as obras protagonizam na coleção articulam a circunstância de cada exposição com tempos heterogêneos, envolvendo memória, compromisso e potência das exposições passadas e futuras.

A expansão da materialização dos trabalhos, assimilação espacial, processual e duracional da coleção (a partir dos trabalhos do MAM-SP e de Serralves anteriormente abordados) desencadeiam uma série de interrogações acerca dos modos de formular e delegar operações do trabalho ao museu. Além de estabelecer uma imbricada vinculação entre coleção e instância expositiva, articula-se uma relação complexa entre coleção e arquivo, dada a importância da documentação do trabalho na sua condição projetual.

As peças analisadas nesta investigação afirmam a dimensão instrumental do documento, que não confunde-se com a obra mas a estrutura e define sua produção/apresentação. Mesmo semanticamente, a 'obra' diverge do 'documento da obra', segundo Boris Groys na medida em que "a documentação da arte, *per definitionem*, não é arte". Justamente por se referir à arte, a documentação da arte afirma que a arte está ausente e escondida"<sup>39</sup>. O autor destaca que o arquivo não consiste somente em memórias gravadas do passado, mas inclui projetos e planos direcionados ao futuro, ao que ainda não aconteceu. "Dado o estado atual da biopolítica, o arquivo não nos permite mais diferenciar entre memória e projeto, entre passado e futuro", pois o arquivo de "formas de vida transcorridas" pode assumir o papel de "roteiro para o futuro": "Por estar guardada no arquivo como documentação, a vida pode ser repetidamente revivida e constantemente reproduzida dentro do tempo histórico, caso alguém resolva empreender tal reprodução. O arquivo é o lugar onde o passado e o futuro se tornam reversíveis"<sup>40</sup>.

Considerando a reversibilidade temporal do documento, a inevitável disparidade entre registro e evento e a seleção que o estrutura (determinada por critérios e valores historicamente situados, sujeita a questionamento), o ingresso das obras nas coleções via documentação irrompe as interpretações e direcionamentos futuros no museu de arte contemporânea.

Na medida em que a obra de arte assume a forma de uma situação, por exemplo, o documento não constitui a peça que, entretanto, inexistente na coleção materialmente senão na condição

---

39 O autor aborda a importância do projeto artístico na produção contemporânea. Diferentemente da concepção tradicional de que um trabalho de arte incorpora a qualidade artística na presença visível e palpável de pinturas, esculturas ou instalações referenciando objetos ou questões exteriores, nos trabalhos de arte atuais a presença material das mesmas formas e mídias não apresentam a arte, mas sua documentação faz referência à vida em si mesma. Boris Groys, "Da solidão do projeto" in *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007*. Miguel von Hafe Pérez ed. (Porto: Fundação de Serralves, 2007): 142-146. Tema também desenvolvido em Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation" in *Art Power* (Cambridge MA: MIT, 2008), 53-65.

40 Ibid.



discursiva do documento. Obra e documento da obra, o lugar da obra na coleção e o arquivo que se constitui de suas exposições são articulados, borrando a separação operacional e conceitual entre arquivo e coleção. Enquanto os procedimentos e critérios do arquivo não ancoram-se em uma ordenação semântica ou temática, tendo o princípio de procedência a sobrepor-se ao significado, a coleção pauta-se pela artificialidade do conjunto formado por objetos produzidos com critérios e origens distintas<sup>41</sup>, constituindo-se neste e por esta articulação, geradora da coleção e por ela gerada.

A reivindicação *indicial* da obra de arte, cujo sentido não reside exclusivamente em sua instância formal e material mas inclui sua condição relacional e contextual e as condições de interpretação, contesta a noção de autonomia e ênfase visual/objetual estruturantes da arte e do museu modernos, tendo a conformação ao suporte documental (fotográfico, fílmico e/ou discursivo) um papel central no processo de institucionalização desta produção artística patente nas décadas de 60 e 70.

A inserção comercial e museológica de projetos, certificados e registros de ações, performances, instalações efêmeras, intervenções em espaços não artísticos e propostas críticas à mercantilização e descontextualização patentes na institucionalização desencadeou uma discussão acerca dos modos de acesso e assimilação histórica de práticas não-objetais, não apenas no binômio cooptação/incorporação, mas como ampliação do que é colecionável/comercializável e das estratégias de enunciação crítica ou participação no institucionalizável.

Diferindo dos registros, os trabalhos artísticos abordados nesta pesquisa convocam a materialidade precária, processos e instruções para construção de situações, envolvendo materiais não-artísticos (poeira, alcatifa, p.ex.) e procedimentos de montagem tomados como operações conceituais do trabalho, coincidentes e/ou articulados (limpar, medir, dispor, guardar). Envolvem ainda a execução de uma ação, produção e/ou uso de objetos e escolha/contratação/preparação de intérpretes, o que constitui uma prática institucional recente onde as peças não ingressam na coleção na forma de registros ou vestígios de ações/situações, mas como um conjunto de instruções visando sua reapresentação.

Este conjunto de instruções assume diferentes formatos e suportes, mobilizando esquemas gráficos, detalhamento técnico, especificação de materiais, equipamentos, indicações quanto à substituição e reposição, modo de manuseio, montagem, textos de apresentação do conceito da proposta, fotografias, desenhos. Também a linguagem textual escrita (e mesmo oral) é variável, comportando abordagens sintéticas, minuciosas, dramatúrgicas, além de relatos biográficos e processuais consonantes ao repertório poético.

A relação estabelecida entre os objetos e as situações também são específicas, incluindo aparatos construídos pelo artista como a vestimenta do palhaço (Lima) ou, por outro lado, indumentária escolhida e adquirida em função de cada apresentação, conforme vestuário

---

41 Anna Maria Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogias, Tipologias y Discontinuidades* (Madri: Akal, 2011), 16.

comum aos espectadores (Guedes). Enquanto a sinalética de “Outro Fumador” mimetiza a comunicação visual vigente em cada exposição/instituição, no trabalho de Marques esta é elaborada e instruída pelo artista. A orientação de conduta dos participantes e o modo de a descrever também é imensamente variável, envolvendo orientações sintéticas (Amalia Pica), atrelada ao trabalho presencial de preparação e formação (Guedes e Sehgal), não especificada e imprevista, porque não baseada em interpretação mas em trabalho habitual do funcionário em exposição (Bruscky) ou ainda reivindicando papel ativo aos participantes (Barreto).

Nas instalações, a condição discursiva também assume um papel importante, atrelada a esquemas gráficos, condensando e apresentando o conceito do trabalho e o modo como o artista formula sua execução. A descrição das peças inclui a disposição e posicionamento dos elementos e a escolha da área expositiva (Duarte), assim como a abordagem do espectador.

A ideia de que o documento possa consistir uma obra patente nas práticas conceituais e de como a documentação possa visar a realização do trabalho pelo colecionador é recente<sup>42</sup>. Martha Buskirk sinaliza que o uso crescente de contratos e certificados na produção contemporânea não é acompanhada por um padrão ou uniformidade em termos de formato ou função. A variedade de documentação inclui contratos, certificados, instruções, esboços, descrições, recibos, certificados e são correntemente restritos aos bastidores das transações artísticas quando a definição do trabalho mantém centrada no objeto ou situação e o documento prescinde de estatuto de ato conceitual. As obras abordadas nesta pesquisa incluem desde a proibição de apresentação das instruções, requerendo sigilo sobre aspectos do trabalho (Lima) até, de modo oposto, a apresentação simultânea da obra e do texto de instrução (Bruscky). O certificado compreende uma “assinatura deslocada” e um ato performativo de designação artística à um objeto ou situação não intrinsecamente distinguível ou aferível como tal. Seu uso regular e confidencial atrela-se à garantia de autenticidade na circulação mercadológica.

O deslocamento do *locus* do trabalho para o documento demanda reflexão sobre a retórica da terminologia neutra, impessoal e instrumental atribuída ao formato administrativo. A adesão ao caráter indicial e documental da linguagem fotográfica nas práticas conceituais das décadas de 60/70 paradoxalmente evidenciou a participação desta linguagem na documentação e posterior acesso a trabalhos efêmeros e performativos e, sobretudo, as implicações diretas na concepção, realização e/ou percepção da obra. Phillippe Dubois<sup>43</sup> aborda a participação da linguagem fotográfica nos trabalhos, não como ‘mero’ registro, mas exemplificando a interposição da presença física do fotógrafo entre performer e espectador no acontecimento e a formulação do trabalho de performance mediante determinadas formas de enquadramento ou captação.

---

42 Os numerosos exemplos de contratos na produção de obras de arte e sua relação com colecionadores perdem o valor com a realização da obra, circunscrevendo seu uso posterior a pesquisa histórica. Martha Buskirk, “Certifiable” in *In Deed: certificates of authenticity in art* Susan Hapgood, Cornelia Lauf org. (Amsterdam: Roma; Middelburg: SBKM/De Vleeshal, 2011), 98.

43 Phillippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios* (Campinas: Papirus, 1999).

Embora ingressem nas coleções como fotografias e ancorem-se na noção de registro de acontecimentos, estes trabalhos foram propulsores de uma reflexão sobre a linguagem fotográfica nas gerações subsequentes, através de performances intencionalmente orientadas ao vídeo ou fotografia e na ficcionalização da linguagem documental. Explorando as limitações, códigos, modos específicos de operar do meio e de suas condições de percepção e interpretação, as práticas artísticas contribuem na desestabilização do estatuto de ‘verdade’ da linguagem fotográfica em que inicialmente se apegaram.

A crescente entrada de trabalhos em coleções particulares e institucionais mediante a forma discursiva de instruções visando a produção do trabalho para a situação expositiva (instalações, performances, intervenções), permite estender a reflexão de Dubois acerca da fotografia para a linguagem administrativa-burocrática nestas práticas recentes, uma vez que o documento participa do trabalho, ainda que não o corresponda de modo inequívoco e sua utilização não é passiva tampouco desprovida de implicações e interpretações.

Tomar a instrução como *meramente* instrumental implica na defesa da especificidade de cada materialização, da experiência singular e presencial do espectador com o trabalho, cuja constituição condiciona-se à situação expositiva. Entretanto, a documentação comporta uma dimensão interpretativa e contingente que pauta suas reproduções. As escolhas, contextos e múltiplas maneiras de materializar o trabalho são acionadas na linguagem que transmite a obra conceitual ou operacionalmente, sinalizando a negociação articulada em potenciais torsões *versus* o condicionamento da produção artística à formatação e adequação aos modos instituídos. Esta questão é problematizada na reivindicação de oralidade (Sehgal), vocabulário dissonante, espécie de delírio dos termos jurídicos (Lima) e na insistência por prescindir de uma especificação formalizada (Barreto), sinalizando movimentos discordantes da forma de documentação instituída.

A participação do artista nas condições de institucionalização das obras quando do ingresso na coleção, transferência legal e direitos de exposição é exemplificada pelo polêmico insucesso do «The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement,» 1971, formulado por Seth Sieglaub e Robert Projansky e a eminente recusa do MoMA à doação do trabalho de Hans Haacke sob as condições requeridas pelo artista, ressaltando que a crítica à instituição estende-se da moldura restrita do processo de formulação dos trabalhos e exposição para o ingresso e permanência da obra na coleção<sup>44</sup>. Nestes dois casos, os contratos reivindicam o envolvimento continuado do artista no percurso da obra, incluindo a aprovação das condições de exposição e a participação no processo de valorização financeira. A contestação de colecionadores e museus sinaliza que a valorização do enunciado do artista e de sua ativa contribuição (vide as recorrentes entrevistas e consultorias) não se prolonga em aspectos econômicos e jurídicos.

Deslocando-se de uma retórica simplista na relação artista-museu, os trabalhos encontram

---

44 Buskirk, “Certifiable”, 101.

diferentes modos de diferir e repetir, negociar e experimentar, como uma complexa articulação entre as especificidades da peça, os usos e relações passíveis de ser estabelecidas com/pelo museu. Situações observadas ou omitidas podem sinalizar aspectos do trabalho e igualmente dos posicionamentos do artista e da instituição, como a insistência por mencionar a remuneração dos intérpretes (Sehgal, Guedes), refutando a prática corrente de voluntariado em instituições culturais e instaurando condições de trabalho para os participantes do trabalho segundo instruções do artista, podendo ser consonante ou dissonante da política do museu.

A formulação das instruções textuais apontam também as limitações da linguagem discursiva. Em entrevista, a artista Roni Horn fala de uma 'energia' implicada na complexidade do trabalho e de sua instalação, cuja disposição não responde a uma lógica precisa ou pré-determinável<sup>45</sup>. O artista Rubens Mano, por sua vez, defende formas não-projetuais de interação com o espaço e configuração do trabalho, evitando desenhos que antecipam e, portanto, orientam a experiência de montagem de uma instalação, o que notadamente desacelera e desestabiliza a produtividade convencionalmente requerida pela instituição e a hegemonia do projeto, como forma preponderante e espécie de pré-requisito para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos, que crescentemente demandam uma 'boa' imagem de apresentação. O trabalho assume uma incômoda espécie de resistência à otimização e à produtividade, num processo mais impreciso, mais material e menos mediado, encontrando uma coerência entre a reivindicação da experiência que o trabalho propõe ao espectador<sup>46</sup>.

A artista Armanda Duarte também comenta, assim como Rivane Neuenschwander, no contexto desta pesquisa, a dificuldade em formular uma descrição minuciosa de escolhas e de gestos para realização do trabalho, uma vez que são pautadas em interações de materiais, formas, temporalidades. Como descrever o gesto a ser repetido por uma terceira pessoa quando este ancora-se na escala do próprio corpo em relação a do desenho e do espaço e cuja dinâmica não obedece a um projeto? Como prever as características de um balde para reposição de uma instalação quando o ruído, a cor, o material e a escala são convocados como relações experimentadas sensorialmente e não programaticamente no processo do artista? Defendendo que o trabalho não se constitui por entidades abstratas mas pela presença material dos objetos e da configuração de uma instalação, em indiscernível relação com o sujeito que a apreende, como postular prévia e precisamente as condições de reapresentação a longo prazo?

A demanda por instruções e descrições minuciosas da obra sinalizam que o lugar-coleção altera o trabalho artístico, na diligência e enfrentamento com modos de operar não fácil ou necessariamente sistematizáveis pelo artista. Ao levantar perguntas e convocar especificações

---

45 Roni Horn, "Moving water: the flow of Roni Horn. Julie Ault in conversation with Roni Horn" in *Everything was sleeping as if the universe were a mistake* (Barcelona: Fundació Joan Miró, "la Caixa" Foundation, 2014).

46 Rubens Mano em entrevista a autora, São Paulo, 13 fev. 2014. A questão da relação com a documentação e a experiência presencial com a obra de arte é desenvolvida em: Aline Dias, "Contemplação suspensa, ver em itálico" in Rubens Mano, *Contemplação suspensa* (no prelo).

para futuras remontagens, o museu participa no trabalho, não apenas na demanda ou imposição de procedimentos, mas instaurando uma instância de colaboração e agenciamento.

O estatuto do texto nestas obras revela-se complexo, pois comporta a concepção do trabalho, sua instrução como projeto-da-obra, a transmissão intergeracional, os relatos das circunstâncias em que foi já realizado, a descrição que apresenta a obra ao público, atravessando âmbitos restritos e públicos e ocupando simultaneamente diversas esferas.

A necessidade de comunicar de modo exato, tomando a linguagem como ‘negócio’ que viabiliza trocas e retira ambiguidades<sup>47</sup>, como emblematicamente criticada por Godard situando a genealogia do roteiro cinematográfico na requisição de produtividade logística e financeira<sup>48</sup>, se confronta com a tarefa de ‘complicar’ a linguagem, explorar sua potência filosófica e poética, refutando os enquadramentos burocráticos da linguagem discursiva que pauta a documentação da obra.

Manifestando o desejo de se afastar de um certo “ranço burocrático” legado das práticas conceituais norte-americanas, aponta-se o desejo de abertura e flexibilidade nas propostas como forma a manter o caráter processual do trabalho (Barreto, Marques)<sup>49</sup>. Embora suspeita nos procedimentos documentais instituídos, a oralidade integra as práticas museológicas, incluindo informações transmitidas verbalmente que se somam ao registro escrito formalizado e que, potencialmente, se expandem e coexistem na memória dos profissionais envolvidos na permanência, transmissão, apresentação e percepção do trabalho<sup>50</sup>.

A deliberada resistência e recusa à definição de um conjunto de instruções é tomada como estratégia de manter o trabalho aberto e não cristalizado em uma forma, assimilando a transformação como sua parte constituinte, numa ampliação de seu próprio escopo conceitual. A informalidade não é tomada de modo pejorativo como despreparo, limitação ou precariedade embora, uma oscilação e tenso equilíbrio paute o binômio definição/indefinição, incluindo a tentativa de garantir o controle do trabalho (e sua fidelidade aos conceitos formulados pelo artista); de assegurar a autenticidade nas transações legais e econômicas; de diluir a autoria e convocar a participação e de manter a abertura processual do trabalho. A aparência normalizadora da documentação (certificados e contratos) afirma a retórica do especialista e revela tensões entre a jurisprudência legal e do circuito artístico, de modo que sua suposta garantia é permeada de promessas, portanto, contingentes<sup>51</sup>.

47 **Gonçalo M. Tavares**, *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano* (Florianópolis: UFSC, Casa da Palavra, 2010), 76-7.

48 **Jean-Luc Godard**, *Scénario du film ‘Passion’*, documentário. Dirigido por Jean-Luc Godard (França, Suíça: JLG Films, TransVidéo, Télévision Suisse-Romande (TSR) 1982).

49 **Marques sinaliza a permeabilidade do circuito de arte a uma série de relações de diversas ordens, inclusive pessoais, não resumível a administração burocrática.** Marques em entrevista a autora, via skype, 2 jun. 2014.

50 Mesmo no âmbito desta pesquisa, a oralidade permeia a relação com as obras na instituição, exemplificado pelo trabalho de Guedes que embora ingresso na coleção de Serralves através de contrato e instruções textuais pormenorizadas, foi integrado inicialmente à pesquisa por relato oral, uma vez que não integrava o banco de dados da coleção online. Por outro lado, o trabalho de Sehgal, cuja oralidade provoca alarde, é largamente documentado na esfera da mídia.

51 **Daniel McClean** “Authenticity in art and law: a question of attribution or authorization?” in *In Deed: certificates of authenticity in art* Susan Hapgood, Cornelia Lauf org. (Amsterdam: Roma; Middelburg: SBKM/De Vleeshal, 2011), 95. O autor aponta os casos de monopólio, controle da autenticidade e complexa relação legal entre docu-



A intenção de manter o “frescor de obra em curso”, protagonizada por Barreto e pelo MAM-SP sublinha o desejo de manter a capacidade de responder às especificidades de cada contexto, assim como uma série de interrogações acerca dos modos de estruturar esta indefinição. A extensão da condição processual e duracional dos trabalhos na coleção estende-se aos procedimentos do museu, na reiteração do envolvimento do artista como “contínua autorização”<sup>52</sup> e pela demanda de reescrever contratos<sup>53</sup>. Como ser permanentemente (uma vez que integra uma coleção) específico (uma vez que propõe assimilar e intervir em contextos educativos e expositivos dentro de uma instituição)? Como manter a obra em processo na coleção ou colecionar um processo? Como manter o diálogo artista-museu dentro da coleção? Como intervir em cada espaço-tempo em que o trabalho é atualizado? Como colecionar uma situação de escuta e intervenção mútua entre obra de arte e museu? Como ‘substituir’ o papel do artista nesta discussão? Como evitar o ensimesmamento e direcionamento excessivo do museu nos trabalhos que ingressam na coleção mediante um conjunto de protocolos pré-definidos?

A continuidade da obra na coleção envolve, a longo prazo, a exclusão do enunciado ativo e presencial do artista. Sem este intruso pertencimento, a documentação concentra os potenciais usos do trabalho, cujos efeitos e ressonâncias são continuamente reinterpretados através da ‘procuração’ do artista concedida ao museu, implicando a continuidade do trabalho no compromisso do museu.

A relação artista-museu permanece na instituição concentrada na própria obra como dispositivo que potencialmente altera as relações futuras no/do museu. Considerando que cada modo de enunciação articula-se com as estruturas pré-existentes, nas quais se posiciona e intervém<sup>54</sup>, o artista assume um papel complexo que envolve posições e funções negociáveis e variáveis em relação ao discurso do museu. Ao redimensionar a relação obra-documento e a posição do autor, reconfigura-se a instituição e o discurso que opera, pois a obra não apenas se configura isoladamente, mas configura novas relações discursivas com o museu.

Os dispositivos (ou contra-dispositivos) inseridos em cada coleção instauram modos dissonantes, como a desautorização da centralidade do curador e hierarquia corrente do setor educativo (Barreto) e reconfiguração da percepção de toda a exposição e das obras de outros artistas (proposição de um suporte expositivo móvel, na obra de Guagnini). Como dispositivo, cujos usos e interações visam determinados comportamentos, as obras comportam a possibilidade também de descontrole, de subversão dos propósitos, efeitos imprevistos. Constituída por um conjunto de dispositivos com endereçamentos por vezes

---

mentação e *expertise*. Nos contextos brasileiro e português, a fragilidade do mercado e das instituições insinua, por outro lado, a demanda por profissionalização em contraposição a informalidade, empenho pessoal dos profissionais e inconstância das gestões.

52 Buskirk, “Certifiable”; Martha Buskirk, *The contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, London: MIT Press, 2005).

53 Felipe Chaimovich em entrevista a autora, São Paulo 13 fev. 2014.

54 Referenciando os textos de Walter Benjamin, “O autor como produtor” in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I* (São Paulo: Brasiliense, 1987): 120-136; Michel Foucault, “O que é um autor?” (1969) In: *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema* (Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006).

conflitantes, a coleção agrega a potencialidade de repensar sua suposta estabilidade e contestar a aceção de objetos aparentemente inertes.

O ingresso de obras processuais e/ou duracionais na coleção permite estender a temporalidade de longo prazo que pauta a instituição para a obra e as instâncias expositivas e, paradoxal e simultaneamente, assimilar a contingência do acontecimento da obra (condicionada a situação efêmera da exposição) na suposta estabilidade da coleção. A temporalidade complexa que pauta-se na noção de memória inclui colaboração e embate, uma vez que a transmissão não é pacífica tampouco ancorada em inequívoca abordagem. A desconfiança do documento, travessado por interpretações e lapsos, destitui a 'mera' visibilidade das peças, mas implica a tarefa de participar na construção de seu sentido e inteligibilidade<sup>55</sup>.

Inserindo questionamento e crítica na ilusão tautológica e apego referencial, uma vez que o documento "sempre postula um para além da significação"<sup>56</sup>, Raul Antelo reivindica que o arquivo se aproxime da impressão, enquanto regime de frágil contiguidade (e não semelhança), tomando sua leitura como princípio de depósito e projeção, contato e subtração do próprio referente que se deseja representar. Uma vez que as instruções ancoram-se na instrumentalidade falível do discurso, a legibilidade do documento não responde a um enigma a ser decifrado, mas inclui o percurso histórico marcado pelas reiteradas ou conflitantes interpretações. Considerando que a reapresentação dos trabalhos mediante instruções textuais visa um acontecimento ou situação cuja configuração não é feita apenas de discurso, mas envolve dados sensíveis de objetos, lugares, pessoas, interações, a negociação da vocação documental engloba a interpretação dos projetos e, igualmente, a documentação construída pelo museu no histórico de exposições, que, por sua vez, informam as futuras montagens<sup>57</sup>. Um processo de tradução não linear ou causal instaura-se entre projeto, obra, documentação de suas plurais apresentações.

A crescente tematização do documento, arquivo e memória nas exposições e problematização destes procedimentos no trabalho de artistas não é necessariamente acompanhada da mesma acuidade na forma como o museu constitui e difunde sua documentação. Uma disputa de lugares e estatutos tem lugar no museu, conforme apontam a reconfiguração da coleção de arte conceitual do MAC-USP<sup>58</sup>; a crítica ao enquadramento de uma escultura africana ao pertencimento à coleção de um artista ocidental, omitindo título e autoria<sup>59</sup>; na recusa de Mel Bochner de que sua peça "Working Drawings And Other Visible Things On

55 A discussão sobre o estatuto e lugar das obras conceituais na coleção do MAC-USP, como cartazes, postais, documentos e enunciados é analisada pela autora, debatendo a inadequação das categorias vigentes de classificação frente o formato destas obras, dispersas por arquivos, bibliotecas, sem catalogação e sobretudo, inteligibilidade de suas propostas. Freire, *Poéticas do processo*.

56 Raúl Antelo, "Arquivo: morte e linguagem". Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005.

57 O histórico não constitui um *menu* ou *cardápio* para ser repetido, mas constitui uma base de decisões. Jorge Menna Barreto em entrevista a autora, Florianópolis, 13 e 19 mar. 2014.

58 Freire, *Poéticas do processo*.

59 Okwui Enwezor, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition" in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008).

Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art”, 1966 fosse incorporada ao MoMA como edição, uma vez que esta forma de ingresso na biblioteca implicava a destituição do estatuto de obra<sup>60</sup>.

O compromisso demandado pelos trabalhos que envolvem uma contínua interpretação visando a sua produção (enquanto situação, instalação, performance) reitera a importância da relação reflexiva da coleção com o presente, uma vez que requisita sua atualização, interferindo na construção histórica e projeções futuras, interferindo em dinâmicas instituídas e a (des)instituir. Esta chave interpretativa é atravessada por usos, como a instrumentalização e banalização da participação da proposta, situando os trabalhos artísticos oportunamente na “economia da experiência”, aproximados de eventos de entretenimento e serviços de consumo superficial e programado, em correspondência de produção-exposição artística com produção-consumo, binômio estruturador das dinâmicas sociais e econômicas<sup>61</sup>.

A instabilidade da obra em suas abordagens diversas de interpretação e produção não postula uma forma única ou ‘correta’, mas viabiliza formas de atualização particulares e mesmo dissonantes<sup>62</sup>. Sem respostas fixas, o museu é confrontado com os riscos da experimentação e com a adesão da obra ao contemporâneo, no sentido político de compromisso com o passado e o futuro apontado por Giorgio Agamben<sup>63</sup>. Uma vez que o trabalho ‘depende’ de escolhas em diferentes contextos institucionais, sua *fragilidade* se expande e fragiliza a instituição, cujas interpretações precisam ser assumidas e suportadas, passíveis de contestação, patente nos posicionamentos institucionais variáveis em maior ou menor transparência, autocrítica, exercício de poder e de abertura.

A suspensão entre realizado e realizável do documento instaura uma contínua discussão quanto as formas de atualização e a inerente disjunção de projeto, o registro e as múltiplas experiências dos trabalhos enquanto acontecimentos/situações, na temporalidade complexa que envolve. Não vivemos de fato em um retângulo de papel, como aponta Foucault<sup>64</sup>. Os espaços são complexos e permeados pela discursividade, também os certificados no papel repercutem e alteram os objetos e as paredes a que se endereçam. O espaço percorrido, ainda que dentro, assimila e endereça-se ao fora, na permeabilidade de ambos.

A reivindicação do sentido temporal dos trabalhos no *topos*-coleção, através de instruções projetuais e das relações construídas a longo prazo através das suas formas de apresentação (documentos, exposições, publicações) é o ponto de inflexão desta pesquisa, tomando a

60 Christophe Cherix, “Breaking down categories: Print Rooms, Drawing Departments and the Museum”, in *Collecting the New* ed. Bruce Altshuler (Princeton: Princeton University Press, 2005), 56-8.

61 A comercialização de experiências atrelada diretamente a lógica do turismo. Buskirk, *Creative Enterprise*, 20

62 A partir do modo como diferentes instituições apresentam o trabalho de Hélio Oiticica. Luiz Camillo Osório “As políticas da arte e a questão dos museus”, palestra proferida na Conferência *Estética e Política entre as Artes*, Culturgest, Lisboa, 25 jun 2014.

63 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó, SC: Argos, 2009).

64 “Nós não vivemos num espaço neutro, plano. Nós não vivemos, morremos e amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado, recortado, matizado, com zonas claras e escuras, diferenças de nível, degraus de escadas, cheias de corcovas, regiões duras e outras friáveis, penetráveis, porosas”. Michel Foucault *Par Lui Même*, ed. Françoise Castro, dir. Philippe Calderon (França: s.n., 2003).

coleção como mobilização de um processo de memória. Desatrelada da vocação monumental ou de reminiscência, a memória é convocada como operação de lidar com tempos heterogêneos. Segundo Didi-Huberman, a memória refere-se ao tempo que não é exatamente passado, mas decanta o passado de sua exatidão: “Ce temps qui n’est pas exactement le passé a un nom: c’est la mémoire. C’est elle qui décante le passé de son exactitude. C’est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assume ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C’est la mémoire que l’historien convoque et interrogée, non exactement le passé”<sup>65</sup>.

Tomando o caráter impuro da memória e sua articulação não-cronológica, destaca-se que o passado não está dado, acessível e tampouco terminado, mas convoca a capacidade de recolocar desafios, no presente, ao que aconteceu, criando “problemas ao passado”<sup>66</sup> e colocando em causa o presente. Esta dificuldade de enunciar está patente na interrogação de Samuel Beckett sobre aquilo que “acabou e dura ao mesmo tempo, mas: com que tempo verbal exprimir isso?”<sup>67</sup>.

A concepção dialética da memória na reflexão de Walter Benjamin a partir da imagem do trabalho de escavação arqueológica aponta a importância dos vestígios e igualmente da indicação de onde o solo foi alterado pelo trabalho do escavador. A leitura de Didi-Huberman assinala que a memória não é uma posse do rememorado tampouco uma coleção de coisas passadas, mas “uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar”<sup>68</sup>. Ao desenterrar um objeto e mexer na terra, alteram-se suas camadas de sedimentação, onde estavam os vestígios de agregações e perdas da história do objeto. Portanto, trazer à tona qualquer objeto implica em afetar a discursividade, instituindo também lacunas entre o objeto e sua história. O ato rememorativo demanda uma questão crítica, uma dialética entre a dupla distância entre o solo aberto e o objeto exumado, o memorizado e seu lugar de emergência. Didi-Huberman ainda ressalta que a memória não se refere nunca a um objeto do tempo passado, mas do tempo sobrevivente<sup>69</sup>, expressando um resultado e um processo. A memória é definida como “manipulações do tempo”: organização impura, montagem não-histórica, uma vez que o passado exato não existe senão através de uma *decantação*. As camadas e marcas da transmissão são indissociadas da construção histórica, com a subjetividade do observador, do lugar de onde observa e do anacronismo entre o tempo de cada objeto e o do olhar.

Atribuir a memória como o melhor lugar para um trabalho artístico<sup>70</sup> requer desestabilizar o

65 Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps* (Paris: Minuit, 2000), 37.

66 “Toda a invenção é uma heresia, coloca em causa o presente e ainda os acontecimentos que entraram já no mundo da documentação. Inventar é destruir documentos”. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*, 18-19.

67 Samuel Beckett, *Molloy* (São Paulo: Globo, 2007), 60.

68 Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 1998), 174.

69 Para o autor, as coisas não pertencem ao passado como receptáculos de recordações, mas se transformam em matéria de sobrevivência, referenciando o conceito de Aby Warburg. Didi-Huberman, *Devant le Temps*.

70 Além de Meireles, a artista Tacita Dean menciona a importância de abertura do trabalho à subjetividade do espectador, considerando que o trabalho existe nesta experiência de observação: “I have always thought that art works best when it is open to this subjectivity, when it is not bound by too much direction and intent. After all, it can only ever exist in the subjectivity experience and biography of the perceiver. There is no other place”. Tacita

passado e o objeto como exatos e estáveis, reivindicando a coleção como montagem, espaço de negociação e configuração provisória, suscetível a questionamentos e da qual proliferam os sentidos de outras possíveis montagens, incluindo as lacunas e as direções movediças de sua continuidade. Quando afirma que as imagens ‘configuram’, Didi-Huberman não refere-se apenas a coisas e espaços, mas também e sobretudo ao tempo: “as imagens configuram os tempos da memória e, ao mesmo tempo, do desejo”<sup>71</sup>. Como o atlas e o oráculo abordados pelo autor, propõe-se pensar o museu como ‘receptáculo’ de imagens que, atrelado a operação de memória, é também dispositivo para predizer e imaginar o futuro.

As obras abordadas nesta investigação sinalizam que a coleção é um lugar/discurso onde confluem produção e interpretação, numa torsão temporal reversível entre registro e projeto, entre passado e futuro. A coleção não é apenas o lugar de produção do novo, como se instrumentaliza na vocação publicitária das instituições contemporâneas, tampouco do passado estático como contestou a vanguarda moderna, mas de um tempo complexo e heterogêneo, em que se encontram, constroem e confrontam os sentidos – muito além da vocação de suporte físico para objetos inertes. A noção de compromisso pauta-se na acepção do contemporâneo que Agamben aponta, não necessariamente consoante com o papel que cada instituição assume no presente, mas dissonante e disjuntivo ao que está instituído<sup>72</sup>.

As múltiplas materializações que a entrada dessas peças na coleção demandam não pautam-se na conservação de relíquias, mas abarcam o compromisso ativo de sua memória (como acesso e construção) e implicam a vulnerabilidade da relação com a duração. Entre a efemeridade de cada acontecimento e o desejo de durar, os paradoxos residem no modo como o efêmero, para durar, agarra-se em algo que dura. Como as formas não-materiais envolvem muitas materializações, a adesão a um lugar/contexto afirma-se justamente na capacidade de mutação, a unicidade pauta-se na capacidade de repetir. O efêmero ‘dura’ no museu enquanto possibilidade de repetição, porque a repetição é passível de ser diferida e, sobretudo, é acumulativa. O trabalho conserva-se na memória não como preservação de um objeto intocado, mas na impureza das retomadas e das transmissões, no confronto da sua presença no presente com os tempos passados e futuros.

A duração restrita da exposição articula sentido na coleção, enquanto relações construídas a longo prazo, situados na fixidez da instituição-museu e da instituição-arte. Os trabalhos abordados nesta investigação não tematizam estas questões, mas contribuem na instauração ou resistência a modos de expor e de guardar, de recepção e de transmissão, não apenas na emulação concordante mas incluindo a renegociação, endereçados ao museu no risco de desaparecer e na resistência ao desaparecimento.

---

ta Dean em entrevista a Marina Warner in *Tacita Dean*, Marina Warner et al. ed. (Nova Iorque: Phaidon, 2006), 44. Também o artista Gabriel Orozco afirma que a imaginação é o primeiro, último e mais importante lugar para o trabalho de arte. Gabriel Orozco em entrevista a Hans Ulrich Obrist, *Interviews vol. I* (Milão: Fondazione Pitti, 2003), 656.

71 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou A Gaia Ciencia Inquieta* (Lisboa, KKYM+EAUM, 2013), 35.

72 Agamben, *O que é o contemporâneo?*



Tomando o efêmero e o acontecimento não como relíquia ou lembrança passada, mas como repetição e paradoxalmente especificidade, as obras apostam em um projeto de longa duração. A dimensão circunstancial e provisória de cada exposição vincula-se à conservação da peça no acervo, desencadeando interrogações sobre a própria coleção. O museu não apenas prolonga-se no tempo mas produz determinadas concepções de tempo, destacando-se a mútua implicação (e não as dicotomias) entre obra e museu, evento e permanência<sup>73</sup>.

Instituição estável onde frágil se coloca, durável onde o efêmero se afirma e onde os projetos de longa duração são desenvolvidos, o museu não opera mediante resgate e afirmação heróicos, mas inclui omissões e recusas. A transmissão é cambiante e parcial em todo processo histórico na escolha do que é conservado e nos modos de fazê-lo<sup>74</sup>. Neste sentido a memória afasta-se radicalmente do depósito, demandando o questionamento também da suposta neutralidade das formas de legado e de interpretação: “as obras de arte, por exemplo, que pertencem ao passado, não se encerram em si mesmas, mas continuam a agir e viver na sua recepção e transmissão”, assim como o passado continua operando no presente, como promessa ou protesto, “balbucio de um outro porvir”<sup>75</sup>.

Pensada como “canteiro de obras”<sup>76</sup>, a coleção envolve destruição e construção, imersa na desordem temporária do trabalho, pó e barulho que interpõe os acessos, altera e reconfigura os percursos. Como montagem ou canteiro, o museu difere do templo, marca de sucesso ou distinção que sua retórica afirma em consonância com a economia de serviços. Ao conservar e instituir, o museu mobiliza um compromisso que existe no tempo, mas vulnerável e potencialmente aberto à construção de narrativas alternativas e dissonantes. A participação do museu na afirmação da ordem simbólica não exclui o “excedente de significado” que abre espaço para reflexão e a memória contra-hegemônica<sup>77</sup>. Refutando a ambição imperialista (escusada pelo argumento universalista) e corporativa (escusada pelo pluralismo), o museu pode ser o lugar de “exposição e colisão” de uma “heterogeneidade ou irreconciliabilidade no olhar e memória do observador”<sup>78</sup>.

A complexidade do conhecimento transversal operado pela montagem, como aponta Didi-Huberman, não reside na sintetização em um conceito unificador e apaziguante, descrição exaustiva tampouco na arbitrariedade da classificação. Trata-se de “reler o mundo”, fora dos

73 Hantelmann, *How to Do Things with Art*, 15. A autora aborda a potência de inserir diferentes temporalidades justamente no museu enquanto instituição que inventa temporalidade, percorrendo sobre os trabalhos de James Coleman, tendo a impossibilidade de memorizar como dado e de Tino Sehgal, apontando a cultura da memória via oral.

74 Jeanne Marie Gagnebin, “Documentos da cultura / documentos da barbárie”, *Ide psicanálise e cultura* v.31 n.146 (2008): 80-82, acesso em 10 jan 2015, [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso)

75 Gagnebin, “Documentos da cultura”, 82.

76 A relação entre museu/arquivo e canteiro é apontada em Raúl Antelo, “Arquivo: morte e linguagem” (Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005. Acesso 10 jan 2015. <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf> (a partir de Françoise Le Penven e Jean-Luc Nancy); Harald Szeemann aponta a transformação da kunsthalle em “chantier”, Harald Szeemann, “When attitudes become form” in *L’Art de l’Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ed. Katharina Hegewisch e Bernd Kluser (Paris: Editions du Regard, 1998), 370.

77 Huyssen, “Sair da Amnésia”, 163.

78 Ibid., 174.

relatos fixos, ordenados ou definitivos, mas reconfigurar a memória, como “aparelho para recolocar o pensamento em movimento”, por isso, permutável<sup>79</sup>. O atlas é para o autor um “espaço de contestação epistêmica, estética e política”, onde suporte e conhecimento não estão desvinculados, mas envolve a habilidade de transformar o conhecimento no seu suporte, exposição, disposição e conteúdo. As imagens para Didi-Huberman “são menos consideradas como monumentos do que como documentos, e menos fecundas como documentos do que como platôs, planaltos, conectados entre si por vias superficiais e subterrâneas”<sup>80</sup>.

Destacando as relações e intervalos, modo de escrever “experiências incomensuráveis”, extrapolando as operações de listagem, inventário, catalogação ou relato de experiências comensuráveis<sup>81</sup>, o autor referencia a classificação risível que *sacode* as familiaridades do pensamento, evocando a enciclopédia chinesa narrada por Borges e retomada por Foucault. A divisão dos animais em “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdades, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et caetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”<sup>82</sup> não ancora-se no estranhamento ou contraste, mas justamente no rompimento do espaço de classificar, abalando os próprios critérios. Fragmentados e desintegrados os planos de inteligibilidade, o que se *fende* e *desmorona* é o próprio lugar dos encontros, a mesa ou quadro que permite operar a ordenação, divisão e agrupamentos<sup>83</sup>.

A coleção é pensada nesta pesquisa como possibilidade de acionar o pensar, não para afirmar a ordenação vigente, mas para contribuir na sua desestabilização, permeadas de indisciplina, desobediência, insolência, insignificância, desperdício, obsolescência, traindo tanto a vocação monumental quanto a publicitária.

A interpelação da obra ao museu na ativação de lugares, discursos e temporalidades heterogêneas estende-se ao espectador. A repetição acumulativa, o processo e a duração mobilizadas pelas obras em sua constituição demandam essa mesma complexidade no contato obra-observador. Percebendo e respondendo aos acontecimentos em suas torsões, insistentemente revendo-os e estabelecendo relações, o espectador é convocado a assumir-se pesquisador, na tarefa complexa e ativa de montagem. Além da demanda pelo contato presencial com a obra, evidente em instalações mas igualmente em pinturas, os projetos de longa duração envolvem múltiplas atualizações/interpretações, uma dimensão participativa, mobilizam ações e registros provenientes de fontes diversas e dispersas no espaço-tempo. Deste modo, os trabalhos afirmam sua inapreensibilidade, inviabilizando o acompanhamento

79 Didi-Huberman, *Atlas*, 19-20.

80 Aproximando a mesa oracular, a enciclopédia chinesa de Borges, a heterotopia de Foucault e o platô (planalto) de Deleuze e Guatarri. Didi-Huberman, *Atlas*, 63.

81 Ibid., 68.

82 Michel Foucault, *As palavras e as coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (São Paulo: Martins Fontes, 2000), IX-XIII.

83 O autor afirma que “o que se desmorona na enciclopédia chinesa ou na “mesa de Borges” não é senão a coerência e o próprio suporte do quadro clássico enquanto superfície classificatória”. Didi-Huberman, *Atlas*, 59.

integral de todos os seus sentidos e desdobramentos.

Estes trabalhos co-laboram (trabalham junto) na desestabilização, convocando *dessubstancializar* o lugar-coleção<sup>84</sup>. As propostas artísticas introduzem *atopia* na coleção, considerando que *atopos* refere-se, segundo Ronald Barthes, ao que não está confinado em um lugar único, situando-se em nenhum ou em múltiplos lugares físicos/discursivos. Inclassificável, resiste à descrição e à definição, não se encaixa num tipo de discurso, mas “faz tremer a linguagem”<sup>85</sup>.

Como a coleção, também a presente investigação é pensada como montagem, ou seja, configuração provisória que permite operar um pensamento, processo de caça e perseguição de um movimento que mobiliza memória e desejo, depósito e projeção, e que, pensa a sua própria e circunstancial configuração como suporte. Sem ambicionar uma cristalização, é parte do pensamento montado e a remontar. Assim, o sentido da reflexão não se extingue no que está escrito mas, como aponta Agamben, o trabalho vale pelo que contém em potência, que permanece não-dito mas conservado em aposta, esforço e desejo de outros textos porvir (no próximo texto, outros autores, leitores) e compromisso com o passado, na abertura para repetir, retomar o que foi dito e, sobretudo, de ser de outra maneira<sup>86</sup>.

Considerando o papel conservador mas também instituidor<sup>87</sup> da coleção, sua ação coloca em questão o passado e também o futuro, campo de reflexão que participa na construção do futuro. Sem circunscrever-se à noção de investimento ou de troféu do passado, trata-se de uma atividade crítica da memória endereçando aos modos instituídos e a instituir de guardar, expor e pensar.

A atenção dedicada aos interstícios da coleção, espaços e temporalidades dissonantes é compreendida como argumentação da vocação crítica do museu em oposição à emulação, subordinação ou instrumentalização pela afirmação política e corporativa. Fora da imposição normatizante, da popularização midiática e do projeto político, o foco reside no potencial de transformação que a obra de arte comporta, na memória disruptiva das escolhas passadas, no que implicam suas faltas e construções futuras, não circunscritas à reiteração ou continuidade.

As práticas artísticas abordadas, ao retirar a ênfase naturalizada do objeto, não deixam de se ancorar nas especificidades com que se constituem, seja oralidade, discurso, mídias obsoletas ou materiais efêmeros, apontando que ao ‘guardar’, o museu guarda também a

84 Roni Horn, “Inner Geography” Interview with Jan Howard (extract), in *Roni Horn*, Lynne Cook, Roni Horn, Louise Neri, Thierry De Duve et al. (London: Phaidon, 2000), 102.

85 Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981), 25-26. Barthes propõe pensar o fragmento do discurso como gesto do corpo captado (não em repouso ou esquema), mas percebendo-o em movimento, no que pode imobilizado deste. Uma abordagem do tema é desenvolvida por Maria Esther Maciel, “Poéticas do inclassificável”, *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* v.15 (2012): 155, acessado em 08 jan. 2015, <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393>.

86 Giorgio Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (Belo Horizonte: UFMG, 2007).

87 Jacques Derrida, *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001).

potencialidade de modos de olhar: “il ne garde plus seulement: il regard”<sup>88</sup>. A visibilidade, a conservação, a transmissão e a inteligibilidade são construídos em reiterada negociação, implicando o papel ético e político do museu na construção do olhar como forma de manter a capacidade de enunciação do sujeito espectador, para além do controle e do silêncio do pensamento. Opondo-se à fusão publicitária e ao espetáculo, como destaca a pesquisadora Marie-José Mondzain, a imagem deve mobilizar o pensamento, discutindo o que se inscreve na visibilidade sem ser visível e repercutindo no que se tece invisivelmente entre os que vêem e as imagens vistas, numa trama complexa de sentidos, escolhas e partilhas<sup>89</sup>.

---

88 Jean Clair citado por Raul Antelo, “Arquivo: morte e linguagem” (Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005).

89 Marie-José Mondzain, *A imagem pode matar?* (Lisboa: Nova Vega, 2009); Marie-José Mondzain, “Nada Tudo Qualquer coisa Ou a arte das imagens como poder de transformação” in *A República por vir*, ed. Rodrigo Silva, Leonor Nazaré (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011): 103-126.

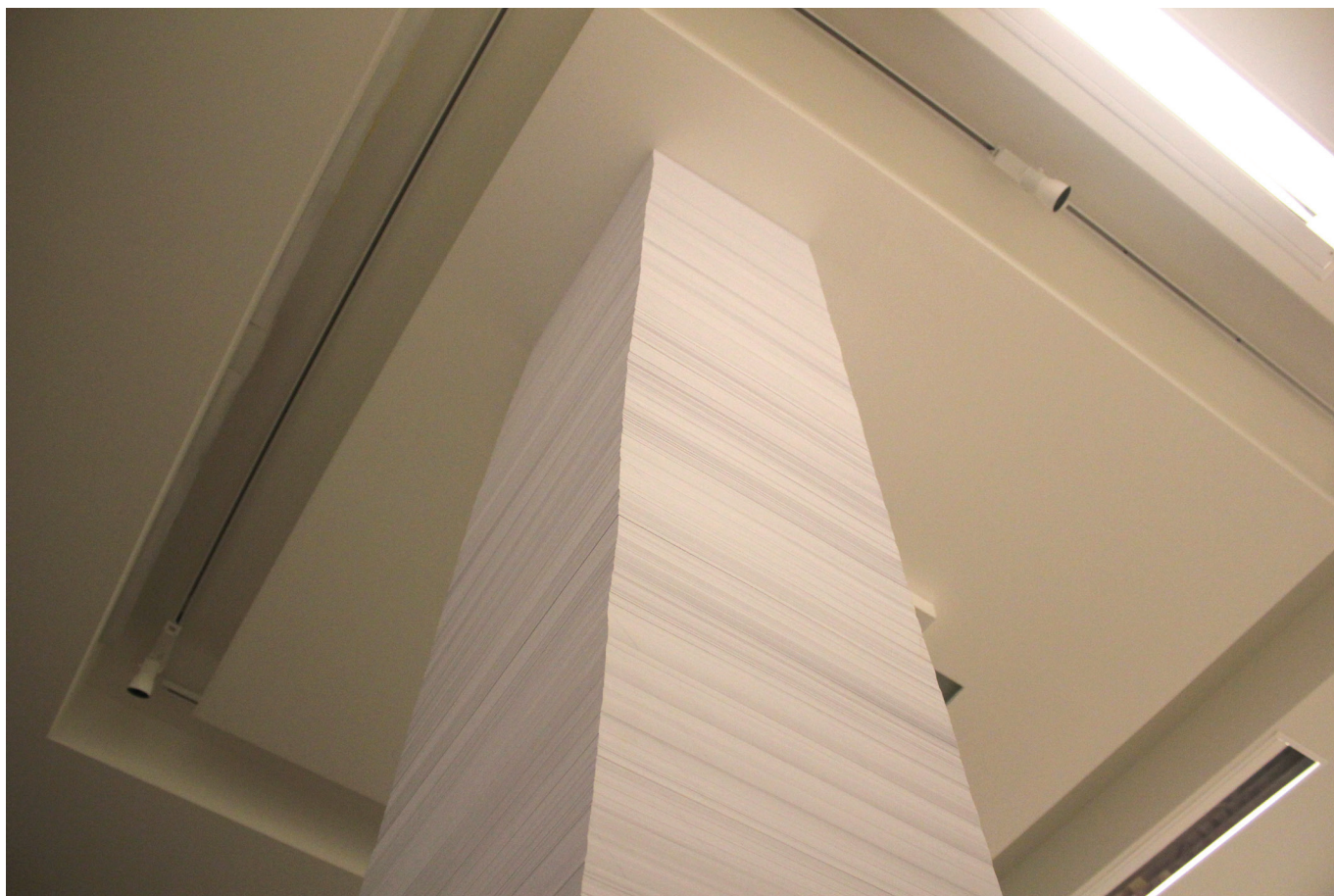




**Anexo.**

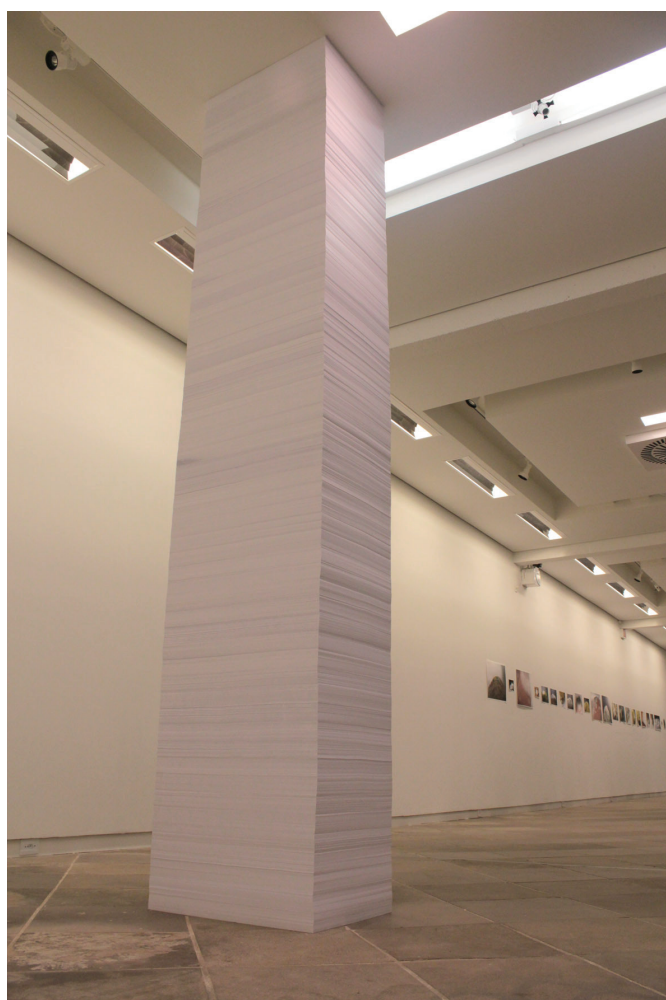
**Produção artística da autora**

O presente Anexo apresenta um recorte da prática artística da autora relacionado ao tema da pesquisa. Sem constituir o objeto de análise da dissertação, os trabalhos entretanto dela participam de modo oblíquo, como propulsores da investigação. Esta condição justifica a inclusão de um conjunto de imagens e relatos textuais neste Anexo. As conexões com o tema da dissertação de doutoramento, das obras abordadas de cada caso de estudo e as questões acerca da inscrição das obras efêmeras e performativas no espaço-tempo da coleção e sua relação com o formato expositivo são pontuadas através dos trabalhos “Coluna de papel” e “Traças”, integrantes da coleção do Museu de Arte de Santa Catarina, antecedentes da pesquisa e “Lições de casa: museus”, desenvolvido concomitante a pesquisa, endereçados especificamente à dissertação e apresentados no espaço que antecede os capítulos anteriores.



1. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11  
 2. vista da instalação na exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina





3. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vistas da instalação na exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina





4.vista da exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina  
5.vista da exposição (ponto de vista oposto)







6. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista processo de montagem

### "Coluna de papel"

Folhas brancas empilhadas formam uma coluna de papel. Com a base apoiada diretamente sobre o chão, o topo da coluna alcança o teto, tendo sua altura equivalente à da sala de exposição onde o trabalho é apresentado. A instalação foi realizada em 2011 a partir de projeto formulado em 2009, no âmbito do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça<sup>1</sup>, Fundação Nacional de Artes do Ministério da Cultura do Brasil – FUNARTE, MinC, que consistiu no desenvolvimento de um conjunto de obras especificamente para integrar a coleção do Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil<sup>2</sup>.

A proposta foi assumida pelos artistas como oportunidade de tensionar os paradigmas convencionais do estatuto da obra de arte no museu através de trabalhos que reformulam ou desestabilizam categorias, materiais e conceitos consolidados assim como discutir a política de aquisição, considerando que as coleções museológicas públicas no Brasil são majoritariamente formadas por doações e/ou aquisições decorrentes de

1 A iniciativa foi formulada em conjunto pela autora e dos artistas Raquel Stolf, Julia Amaral e Traplev, cujo projeto foi submetido e aprovado pelo edital do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça promovido pelo Centro de Artes Visuais da Funarte objetivando o incentivo de produções artísticas inéditas especificamente destinadas ao acervo de instituições museológicas, neste caso, o MASC. Funarte, *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2009* (Rio de Janeiro, Funarte, 2010); Aline Dias, Julia Amaral, Raquel Stolf, Roberto Moreira Junior (Traplev), "Justificativa", *Projeto Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2009*, Arquivo da autora.

2 O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), vinculado à Fundação Catarinense de Cultura, criado em 1949 (na época Museu de Arte Moderna de Florianópolis), possui acervo de cerca de 1.680 obras de arte moderna e contemporânea nacional, com ênfase produção catarinense. Ver: Maria Cecília França Lourenço, *Museus Acolhem Moderno* (São Paulo: EDUSP, 1999); Emerson Dionísio de Oliveira, "Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional" *Revista História em Reflexão* v.2 n.4 (jul/dez 2008).



7.vista distribuidora de papel



premiações no modelo de Salão de Artes. O debate sobre os parâmetros para incorporação da produção recente pautou-se na noção de “pequenos gestos”, não exclusivamente ancorado nas implicações materiais e dimensionais, mas endereçado a questões conceituais, interrogando o lugar do pequeno gesto da produção artística que não se reduz à condição de mercadoria e/ou situado *fora* do circuito hegemônico nacional em regiões, instituições e obras ‘*periféricas*’. Deste modo, o projeto inclui situações de desafio ou atrito, centradas na dimensão conceitual, na defesa de uma contribuição e reflexão no contexto do museu.

A noção de “pequeno gesto” é apontada por Paulo Herkenhoff acerca dos desafios da produção artística as instituições museológicas brasileiras, tomando o uso de linguagens e materiais não-canônicos como recusa a hierarquização da arte como história dos materiais. O autor questiona: “Qual o lugar de obras de arte feitas de pequenos gestos como livro-de-artista, fanzine, gibi, fotonovela, ex-libris, gadget, selo, rótulo, volante, sticker, decalque, flyer, Button, broche de plástico, LP, CD, caixa de fósforos, lápis, camiseta, micro-gravuras, azulejos, fantasia de carnaval, borracha, slide, web-art, cartão postal, infra-mince, Caminhando, ato, Parangolé vivencial, inserção em jornal, desenho no banheiro, carimbo, olfático, grafite modesto, atos mínimos, infra-performance, planta daninha, pão, cédula, moeda de artista nas coleções públicas?”<sup>3</sup>

Apresentada no MASC, no contexto da mostra individual “Ficar de pé n.2”<sup>4</sup>, 2011-12, a instalação “coluna de papel” compreendeu cerca de 17,5 mil folhas brancas de 47,8 x 66 cm cada, com 385 cm de altura. Como uma

3 Paulo Herkenhoff, “Pum e Cuspe no Museu”, in *Já: Emergências Ocupantes*, org. Orlando Maneschy et al. (Belém: Edupa, 2009), 201-3.

4 O projeto “ficar de pé n.2” incluiu quatro trabalhos, sendo duas instalações “coluna de papel” e “traças”, uma série de fotografias, intitulada “mofos” e a publicação de artista “empilhamentos” constituído por desenhos impressos. Com suportes, linguagens e materiais diferentes, os trabalhos são inter-relacionados conceitualmente, explorando as implicações dos esforços por criar estruturas geométricas, verticalidades e equilíbrios, cujos empreendimentos, mais que ‘dar certo’ potencializam a iminência de fracasso e a condição tensa e instável do desejo de ‘ficar de pé’. Aline Dias, *Projeto “Ficar de pé n.2” (biografia comentada, contexto da produção e do processo de elaboração do projeto, descrição conceitual da proposta)*. Arquivo da autora.



8. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista processo de montagem



9.vista processo de montagem  
10. página do projeto

FUNARTE - PRÊMIO DE ARTES PLÁSTICAS  
MARCANTONIO VILLAÇA 2009

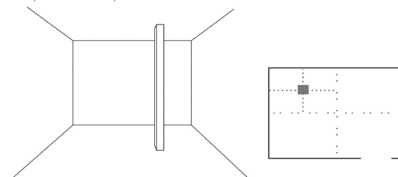
Projeto de Aline Dias

#### coluna de papel

"coluna de papel" é uma instalação formada pelo empilhamento de folhas de papel off-set branco, gramatura de 180 g/m². A coluna consiste em uma estrutura vertical formada pela simples sobreposição dos papéis, alinhados, sem utilizar nenhum artifício (como cola ou elementos estruturais internos).

Cada folha possui 47,8 x 66 cm e passam a integrar o acervo do MASC 17.500 folhas, agrupadas e embaladas em 140 blocos de 125 folhas. A quantidade precisa de folhas de papel apresentadas na montagem da coluna é determinada pela altura vertical da sala de exposição (cerca de 3,85m).

A montagem deve ser realizada de forma que a coluna atinja a altura do pé direito da sala de exposição e a última folha empilhada encoste na superfície do teto.



A instalação demanda uma área mínima de aproximadamente 20 m² de espaço vazio em torno da coluna. A coluna não deve ser encostada em nenhuma parede. Ela deve ser instalada, preferencialmente, centralizada em um quadrante da área total disponível para a instalação, conforme esquema gráfico acima.

A instalação poderá ser desmontada e remontada. Para a guarda do trabalho, que demanda uma área aproximada de 100 x 70 x 190 cm, as folhas poderão ser empilhadas em grupos, de acordo com o espaço físico da reserva técnica e, se necessário, utilizando os envoltórios de papel plastificado com que foram entregues. A estrutura modular permite que o trabalho seja acondicionado e transportado de forma mais prática e, sobretudo, implica no esforço envolvido na operação de empilhar, que integra a proposta conceitual do trabalho.





11. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista do trabalho em reserva técnica, MASC

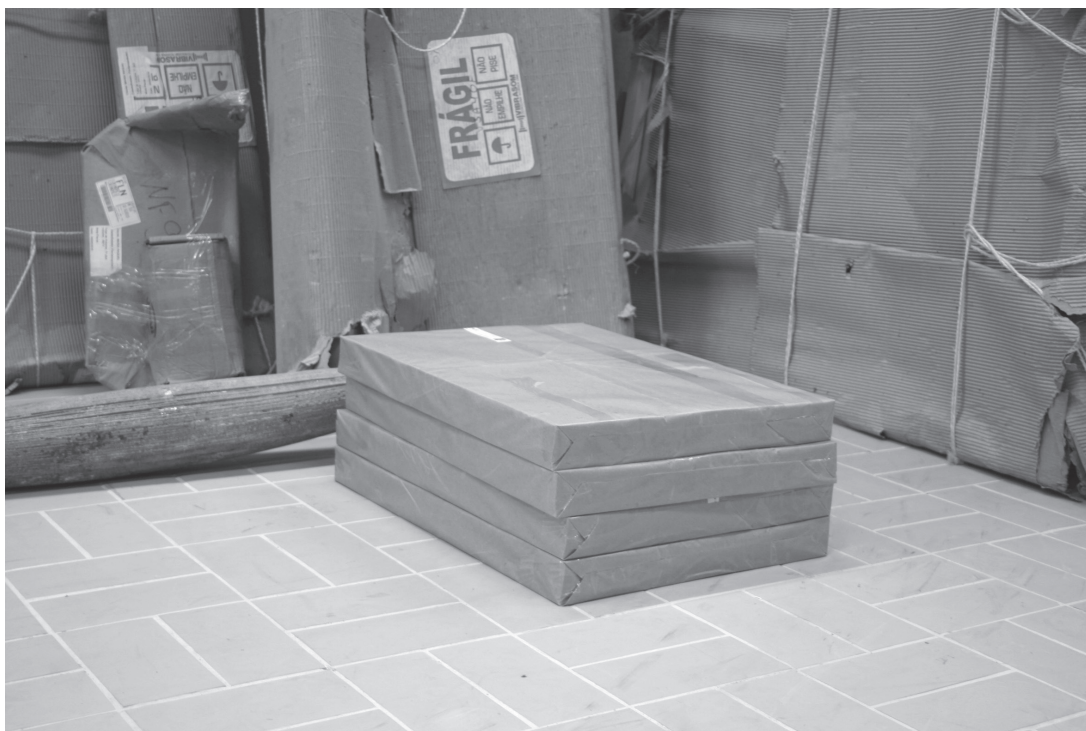
instalação, o trabalho está atrelado à situação expositiva, requisitando uma disposição específica das folhas que lhe confere a forma de uma coluna, assim como procedimentos de montagem (o empilhamento) e condições de apresentação, como a altura, (in)estabilidade, circulação entorno, dados que não meramente o informam mas são constituintes da obra.

Apoiada no chão, sem qualquer estrutura de apoio interna/externa, desprovida de uma inerente solidez, a coluna não se constitui materialmente como uma única peça maciça, mas é formada pela sobreposição ordenada das folhas de papel, que confere altura e volume à bidimensionalidade individual das folhas. A altura da peça e a quantidade de folhas são determinadas pelas dimensões do espaço de exposição. Em função dessa medida foi determinada a área de papel de cada folha, a fim de viabilizar o empilhamento e conciliar a proporção longilínea e o impedimento da queda. Evitando a constituição de uma coluna demasiado robusta, tratava-se de deixar em aberto a negociação entre estável e instável<sup>5</sup>.

No projeto e nos termos de incorporação da obra à coleção do MASC formulados, são especificadas as características das folhas (cor, espessura, dimensão), descrevendo a situação de instalação e mencionando que as folhas são passíveis de serem substituídas.

A primeira exposição do trabalho envolveu um processo cuidadoso e moroso de montagem, uma vez que a manutenção do prumo da coluna

<sup>5</sup> No processo de experimentação, buscava uma coluna finíssima, tendo as dimensões de base apenas 4x4cm, tendo um evidente fracasso de sustentação, evitado com cola e apoio de paredes cf apresentado na mostra "Ficar de pé n.1", 2009, individual realizada na Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma, Santa Catarina, Brasil. No processo de definição da altura/estabilidade a configuração corrente em blocos empilhados em distribuidoras de papel foi referencial.



12. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista do trabalho em reserva técnica, MASC

está condicionada ao alinhamento preciso das folhas. A medida em que ganhava altura, a coluna se mostrava gradativamente mais instável, sendo preciso, na aproximação do teto, o acréscimo de poucas folhas, dado o pouco espaço disponível. Ao ocupar todo o espaço entre chão e teto, a coluna recobrou o equilíbrio, distribuindo o peso na base e no topo, apoiada no chão e no teto. Nesta situação, o trabalho estabelece uma inversão do centro de apoio gravitacional e desestabiliza a funcionalidade normalmente suposta a uma coluna, pois não contribui na sustentação do teto, mas nele se apoia. Sem sustentá-lo, a coluna sustenta o trabalho e a relação com o museu, ancorada nas folhas brancas, uma espécie de *grau zero* do desenho<sup>6</sup>, desprovidas de inscrição, de uso gráfico e de significativa espessura para constituir um volume escultórico.

Em exposição durante cerca de quatro meses<sup>7</sup>, a desmontagem do trabalho acrescentou um dado imprevisto na sua relação com o museu, constando-se a absorção da humidade das salas expositivas pelo papel, dada a oscilação das variáveis climáticas no espaço interno da instituição. Suscetível e reagente às mudanças de temperatura e humidade, mas de modo não imediatamente visível, a coluna de papel dilatou-se no período de exposição. Discreta e silenciosamente, o trabalho foi afetado pelo espaço.

<sup>6</sup> Paulo Herkenhoff, palestra proferida *Conversa com Paulo Herkenhoff*, 19 jan. 2012, Fundação Catarinense de Cultura, Museu de Arte de Santa Catarina.

<sup>7</sup> A exposição foi realizada entre 28 de outubro de 2011 a 21 de fevereiro de 2012.



13. Aline Dias, "Estudo para Coluna de papel", 2009, vistas da exposição "Ficar de pé n.1", Fundação Cultural, Criciúma





14. Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista processo de montagem

Rigidamente concentrada sob a pressão e força decorrente da dilatação do papel acarretada pela absorção da humidade (como atestaram as tentativas de literalmente perfurá-la e serrá-la), a coluna provocou rachaduras no teto de gesso acartonado, o que mobilizou uma série de profissionais do museu sua desmontagem e demandou a destruição parcial das folhas, sinalizando a possibilidade/necessidade de substituição das folhas quando de uma nova apresentação<sup>8</sup>.

Em irônica oposição ao receio de queda que pautou a determinação das dimensões das folhas para conferir a necessária estabilidade, a coluna não apenas esteve ereta, como assumiu um desmedida coesão que dificultou sua retirada.

Este trabalho, no contexto de projetar e desenvolver obras para uma coleção específica, assume o papel de propulsor da reflexão sobre o lugar da obra na coleção e desta no museu que orienta o presente estudo. "Coluna de papel" assinala também o papel da exposição no processo de produção e formulação do trabalho. A escala do projeto, sua configuração circunstancial e a relação imprevista da coluna com as variáveis climáticas do espaço apontam a exposição como instância de experimentação e endereçamento do trabalho.

<sup>8</sup> O projeto menciona que a guarda implica o empilhamento em grupos, de acordo com o espaço físico da reserva técnica, tendo na estrutura modular a possibilidade de acondicionar e transportar a obra, além de destacar a operação de empilhar, que integra a proposta. Depois da desmontagem, foi incluída observação quanto a reposição e compra de papel para a produção do trabalho.



15. Aline Dias, "Cubo de poeira", vistas da exposição Projéteis, Funarte, Rio de Janeiro, 2008  
16. vista da exposição "Marcas e restos", 2009, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Porto Alegre

Trabalhos desenvolvidos previamente e abordados em investigação de Mestrado<sup>9</sup>, como "cubo de poeira" e "carpet", tiraram partido da relação com o espaço e a duração da exposição em sua formulação conceitual e constituição material. "Cubo de poeira" compreende a instalação de uma cubo de pequenas dimensões (5 cm<sup>3</sup>) no espaço expositivo, formado pela concentração de resíduos da limpeza doméstica. Realizado entre 2005-9, o trabalho articula a natureza dispersiva da poeira em contraposição à configuração formal do cubo, tendo a insustentabilidade do empreendimento como estruturante. Neste trabalho, a exposição é

<sup>9</sup> Aline Dias, "Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos" (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009).





tomada como apresentação do esforço formal e notadamente de seu fracasso, uma vez que gradativa ou rapidamente, em função do fluxo de visitantes e das condições climáticas da sala, o cubo perde a sua forma. Neste sentido, a exposição atenta, colabora e dá a ver o processo de transformação do trabalho, que recusa a estabilidade formal/material.

A noção de um tenso cálculo entre a constituição do trabalho e seu processo de desintegração pautou o processo de produção do trabalho “carpet”, que compreende a instalação de carpete/alcatifa em toda a sala expositiva e a criação de uma marca (de um quadrado) em baixo-relevo (com cerca de 20cm<sup>2</sup>), em um dos cantos. Além da visibilidade discreta, o trabalho mobilizou primeiramente um intensa investigação acerca da obtenção da marca (peso necessário, período de tempo) e sua duração (profundidade da marca e tempo de permanência) precedendo a exposição e procurando mantê-la. Em montagem seguinte, o trabalho tirou partido do processo mesmo de obtenção e perda da marca, assimilando uma dimensão performativa e a duração da exposição, uma vez que a marca foi feita/apagada, refeita/apagada durante o período da mostra<sup>10</sup>.

Estes trabalhos pontuam a relação laboratorial da exposição e a forma

---

10 A primeira exposição do trabalho foi na mostra individual realizada no contexto do projeto Trajetórias, 2006, na galeria Baobá da Fundação Joaquim Nabuco em Recife, e a segunda montagem na mostra coletiva “O segredo da Rua Idalina”, 2008, Centro Cultural Arquipélago, em Florianópolis.



17. Aline Dias, "Carpet", detalhe  
18. processo de montagem  
19. vistas da exposição Trajetórias, 2006  
Galeria Baobá, Fundaj, Recife

como as obras a ela se endereçam e dela se constituem, em termos espaciais e temporais. Os materiais e procedimentos mobilizados também sinalizam a afinidade do encontro com as obras de Armanda Duarte e Rivane Neuenschwander, assim como o interesse pela materialidade efêmera e processos de ressignificação de materiais e gestos no contexto institucional.

Especificamente em "Coluna de papel", a relação do trabalho com a exposição passa a contemplar também a sua vinculação ao contexto da coleção. A exposição é tomada como lugar incontornável de acesso à obra da coleção, não apenas como instância de apresentação pública, mas como condicionante de sua configuração em termos materiais e formais, exemplificado pela altura da coluna equivalente ao pé direito e de contingências, uma vez que a absorção da humidade pelo papel flagra a negligência da instituição na manutenção da estabilidade climática e acarreta parcial desintegração, dada as dificuldades técnicas de remoção.





20.Aline Dias, "Traças", detalhe

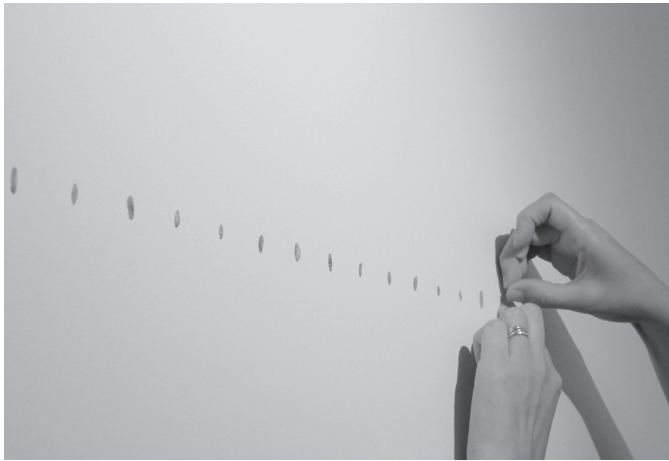




21.Aline Dias, "Traças", vista da exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina

22.detalhe





23. Aline Dias, "Traças", processo de montagem

### "Traças"

A instalação consiste em uma linha horizontal de casulos de traças, coletados no ambiente doméstico, apresentados no espaço expositivo mediante um extenso e preciso alinhamento, com espaçamentos regulares, embora de visibilidade discreta. O deslocamento entre as esferas cotidiana e institucional e a contraposição entre a dispersão/concentração é articulada espacial e temporalmente no trabalho.

Considerando as reverberações de sentido da presença de insetos, como traças, e da poeira no museu, literalmente combatidos dada sua ação destrutiva nos acervos e recorrentemente evocados para caracterizar o museu-depósito: empoeirado, passivo e inativo, o trabalho foi pensado em oblíquo endereçamento ao Museu de Arte de Santa Catarina. Sem constituir uma 'encomenda', o trabalho assume-se como uma forma de reflexão à atuação do museu, indiretamente referenciando também incipientes posições, fragilidades, omissões e despreparos das instituições. Embora tenha visado o MASC, o trabalho não aponta uma situação exclusiva ou distintiva desta instituição em específico, sendo apresentado em outros lugares, tirando partido das situações espaciais estabelecidas (passagem ou fundo de sala, duas arestas, um único painel), durações das mostras e das implicações de cada contexto.

A montagem demanda a concentração de uma considerável quantidade de traças, o que determina a extensão linear da instalação. A primeira apresentação de "traças", em 2006, foi realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, no IX Salão Victor Meirelles e o trabalho contou com cerca de 200 casulos, ocupando uma área de 4 metros lineares. Na segunda montagem do trabalho, em 2008, realizada na Galeria da Funarte, no



24. Aline Dias, "Traças",  
vistas da exposição  
Projéteis, 2008, Funarte,  
Rio de Janeiro

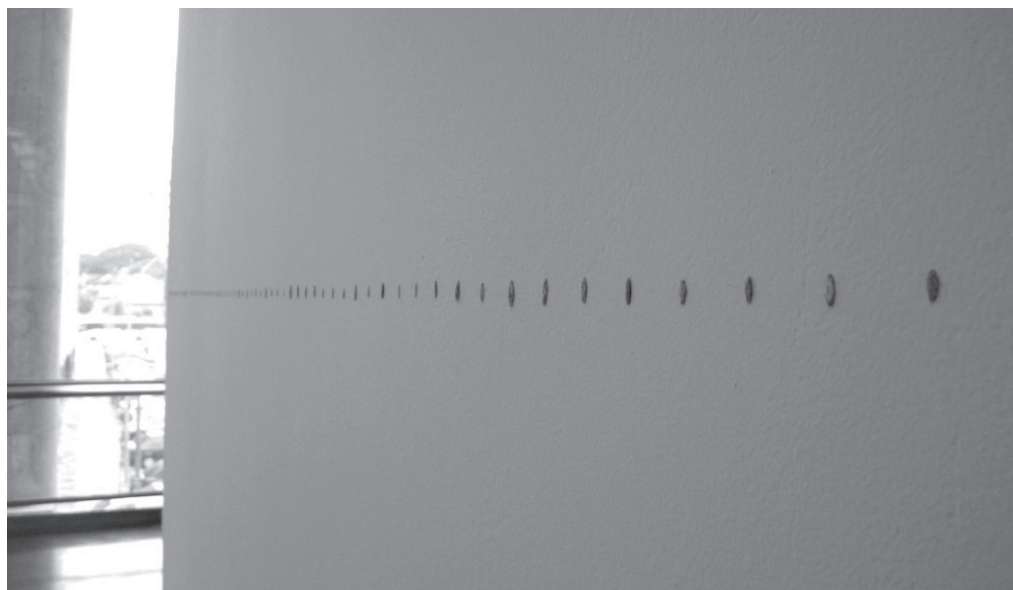
Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, no Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, foram utilizadas cerca de 500 casulos.

Considerando a escala da arquitetura modernista, o trabalho foi instalado em toda a extensão do painel expositivo, ocupando 14m lineares. A terceira exibição foi realizada na exposição individual "marcas e restos", 2009, na Pinacoteca Santo Angelo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a linha ocupou a extensão de duas paredes<sup>11</sup>.

Condicionado à situação expositiva, as diferentes montagens do trabalho envolveram extensões lineares variáveis, consonantes com o espaço disponível e com a concentração de casulos coletados em cada período, armazenados em uma pequena caixa durante o processo. Os casulos são encontrados dispersos pela casa, no esforço e tensão de (des)controle, (des)ordem e (des)aviso cotidianos. As experiências de observação, manutenção da rotina da casa e repetição dos gestos perpassam a coleta dos casulos, explorando a noção de concentração espacial e temporal de um processo antecedente e extrínseco à situação expositiva. A relação entre os materiais residuais e o arranjo ordenatório de matriz geométrica que estrutura "traças" foi abordado em pesquisa de mestrado<sup>12</sup>. O trabalho está vinculado a uma série de instalações desenvolvidas entre 2005-9, estruturadas na tensão entre o caráter precário dos materiais, como poeira, traças e outros resíduos domésticos, e tentativas de ordená-los e apreendê-los. A instabilidade dos materiais e processos de desintegração envolvidos no trabalho contrapoem-se aos gestos e procedimentos, num

11 O projeto previa a montagem de uma linha horizontal ocupando as quatro paredes de uma sala de exposição, explorando a posição do observador e a continuidade linear, o que não foi ainda realizado. Dias, *Projeto "Ficar de pé n.2"*.

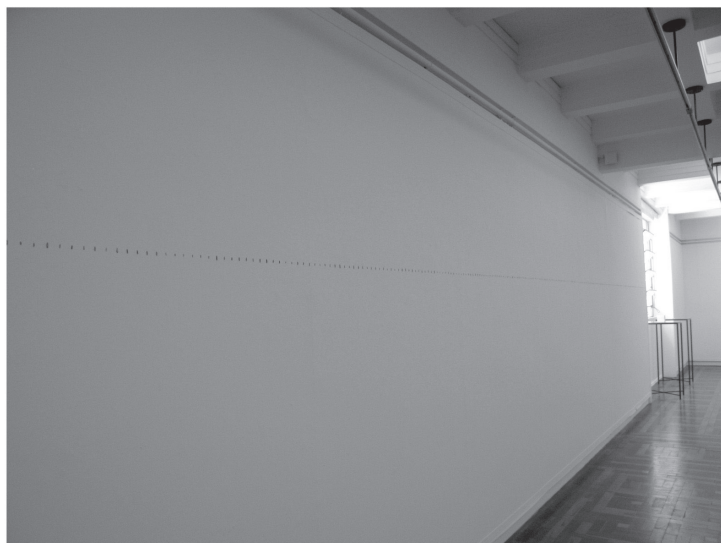
12 Dias, "Marcas e restos".



questionamento das estratégias de exposição, duração, permanência e visibilidade do trabalho artístico, apontando uma condição lacunar, processual, fragmentária e desestabilizadora da prática da arte.

“Traças” se constitui no atravessamento e articulação das etapas de coleta em ambiente doméstico, deslocamento e alinhamento no espaço de exposição. Na instalação, o trabalho concentra a distendida e imprecisa extensão temporal da coleta e concentra também a prévia dispersão espacial dos casulos, fixados na parede expositiva obedecendo a intervalos regulares de 3 cm. As operações de medir, marcar e fixar integram o processo cuidadoso e demorado de montagem do trabalho, protagonizado pela artista. A escala diminuta dos casulos demanda uma quantidade inversamente proporcional à escala: são necessários mais de 30 casulos para ocupar um metro linear. A linha pontilhada é desproporcional ao trabalho demandado também na intermitente visibilidade que assume, pouco discernível à distância em função do tamanho reduzido dos casulos e dos espaçamentos.

As exposições foram notadamente instâncias de experimentação e propulsoras da reflexão e assimilação da importância processual do trabalho, chamando atenção para a duração e modo de atenção não mensurável do prolongado e insistente período de coleta dos casulos no ambiente doméstico em contraposição à duração da exposição, correntemente restrita a algumas semanas ou poucos meses. Entre as durações e instâncias de visibilidade, o trabalho vincula-se à exposição, instalação e de modo menos visível, à coleta precedente. O lento processo de acumulação e de cuidadosa instalação (parte e medida do trabalho) se confronta com o tempo de exposição numa espécie de



25. Aline Dias, "Traças", vistas da exposição "Marcas e restos", 2009, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Porto Alegre

calculado desperdício, uma vez que a remoção e descarte dos casulos é imediatamente posterior ao término da exposição<sup>13</sup>.

Tirando partido das reflexões sobre a importância processual na constituição do trabalho e do contexto de inscrição institucional proporcionada pelo Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, contando com o aceite do MASC, especificamente visando a incorporação de suas obras à coleção do museu, foi formulada uma versão de "traças" endereçada a esta coleção como uma proposta conceitual. O trabalho consiste na apresentação de casulos de traças alinhados na parede do espaço expositivo. Entretanto, diferindo da versão prévia, nesta segunda versão a coleta (procedimento, espaço e protagonistas) é circunscrito ao próprio contexto institucional<sup>14</sup>. Prescindindo de coleta e deslocamento do espaço doméstico da/pela artista, os casulos vazios de traças deve ser coletados nas dependências do museu pela sua equipe técnica visando a apresentação no espaço de exposição de modo que a experiência de constituição e de apresentação do trabalho seja protagonizada pela instituição detentora da obra. Deslocando a ênfase do material, do artista e do trânsito entre as esferas privada e pública, o trabalho incorpora a dimensão processual (e não apenas os indícios materiais), potencializando o gesto e o processo do museu e de seus funcionários, que assumem a tarefa de apresentar e de produzir o trabalho: "Os casulos deverão ser coletados nas dependências do MASC

13 Considerando a precariedade material dos casulos utilizados na instalação, destaca-se a impossibilidade de remoção destes, uma vez colados na parede, sem comprometimento de sua forma, sendo também notadamente problemática a guarda deste material numa reserva técnica.

14 O projeto especifica a realização de duas etapas, a primeira envolvendo procedimentos de coleta pela artista no espaço doméstico visando a realização da exposição de acordo com demandado no Edital e a segunda etapa de elaboração de descrição conceitual, plano detalhado de montagem, procedimentos de coleta, concentração e guarda dos casulos visando a incorporação da peça pelo museu. Dias, *Projeto "Ficar de pé n.2"*.



26.Aline Dias, “Traças”, detalhes do projeto

pela própria equipe técnica do Museu, por prazo indeterminado. (...) O trabalho, ao ser adquirido pela instituição, passará a incorporar também a dimensão processual que o constitui e não apenas os indícios materiais que são expostos na instalação. Assim, o trabalho poderá ser apresentado, conservado e montado pela instituição quantas vezes a instituição quiser, respeitando apenas as instruções de montagem, que especificam as proporções entre os intervalos, os espaçamentos, a extensão linear da parede e a quantidade de casulos. Dessa forma, o conceito de guardar/conservar que caracteriza a instituição museal passa a ser entendido, de forma prática e institucionalizada, como atividade ativa, que pressupõe o envolvimento da instituição e de seu corpo técnico”.

Refutando a redução do trabalho ao alinhamento dos elementos materiais, o projeto “traças” procurou complexificar a dimensão conceitual e processual da instalação, explorando as implicações da procedências dos casulos, dos gestos de coleta e de montagem, dos protagonistas desta tarefa na inserção da obra na coleção. Diferentemente de ‘reliquias’ da instalação e/ou de desafiadora conservação material, dada a inerente deterioração dos materiais orgânicos, tratou-se de incorporar ao trabalho o contexto e o processo de constituição na definição da obra, articulando a sua produção, instalação, apresentação e interpretação.

Em “traças”, além de estender a dimensão processual do trabalho às condições de sua produção e apresentação no contexto da coleção, o trabalho também procurou potencializar o paradoxo de que a quantidade de traças apresentada indica não apenas o envolvimento da instituição na manutenção do trabalho, mas também sinaliza as condições do espaço do museu. Se, por um lado, a escassez de casulos coletados indica a assepsia

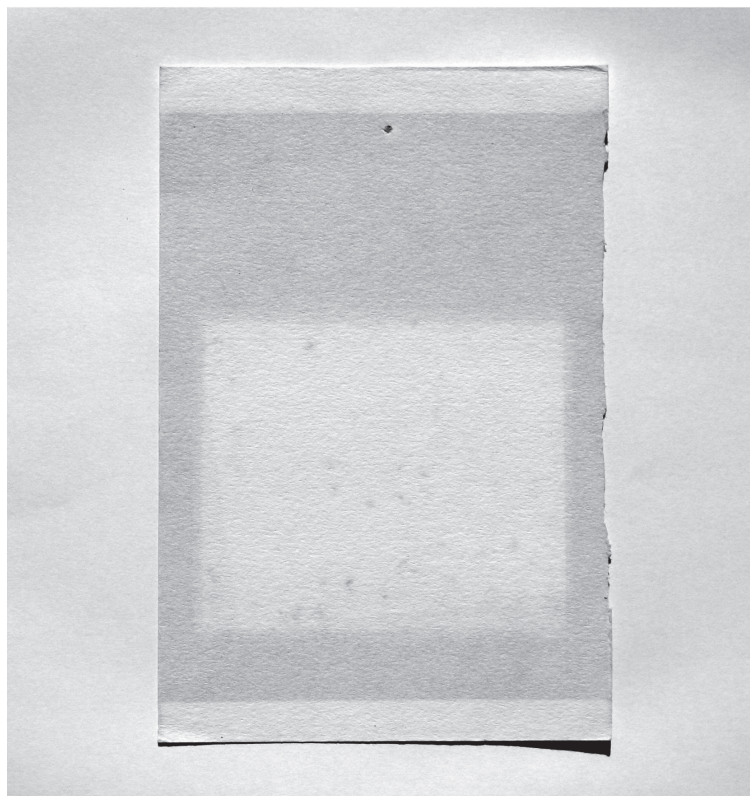




27. uma traça junto as marcas dos casulos removidos, vista da desmontagem da exposição “Ficar de pé n.2”, 2011-12, MASC

da instituição e a sua adequação às normas museológicas de conservação preventiva, por outro, impede ou reduz significativamente a visibilidade da obra de arte que integra sua coleção.

Os termos de aquisição do trabalho sublinham a impossibilidade de ser conservado em termos convencionais, como objeto estático, estável, guardado e protegido em uma reserva técnica. Cada nova montagem do trabalho demandará o esforço da coleta e a extensão da linha será determinada não apenas pelo espaço disponível, mas pela quantidade de casulos encontrados e acumulados no período, desde a última montagem do trabalho até a nova apresentação do trabalho. Vale sublinhar, neste sentido, as implicações da presença dos casulos de traças no contexto supostamente neutro e asséptico do museu, onde estes insetos são combatidos sistematicamente. Os casulos de traças são combatidas em qualquer projeto científico, museológico, artístico ou doméstico contra a desordem, a sujeira, o descontrole. Tanto na casa como nas instituições de arte, os objetos são constantemente enfrentados com os sistemas de valor que perpassam qualquer imperativo do que deve ou não ser conservado, incluindo a negociação com a transformação, a perda, o desejo de fazer durar, a destruição e ainda uma noção de cuidado que, na casa e no museu, mobiliza o trabalho contínuo e invisível, de pessoas que, de forma falível, conservam os objetos nas instituições.

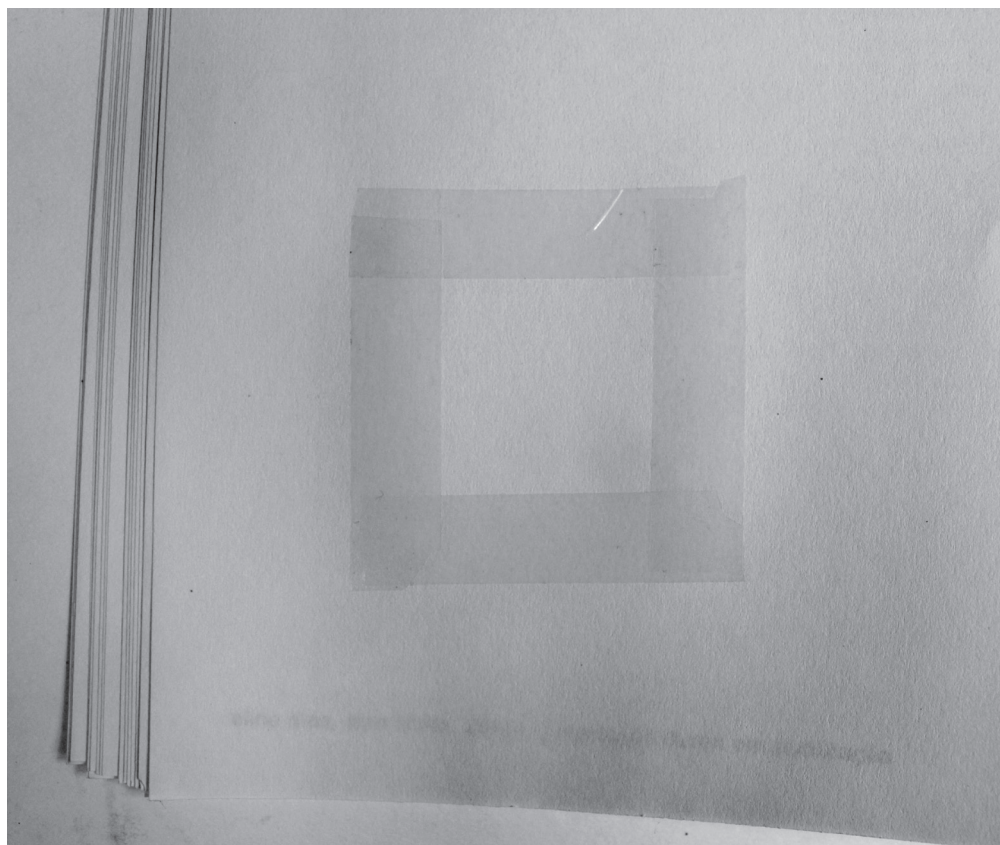


28. Aline Dias, "Desenho do sol", 2006

A dimensão paradoxal aponta algumas questões acerca do lugar e visibilidade do trabalho na instituição, ciente da possibilidade (e probabilidade) de o trabalho não ser mostrado no contexto expositivo. O lugar do trabalho na coleção não está circunscrito à exposição da coleção. Embora sua apresentação e existência material seja condicionada ao formato da situação expositiva, o trabalho mobiliza uma dimensão discursiva, enquanto enunciado propositivo do artista. Ao tirar partido da ambiguidade semântica de sua exibição/constituição, o trabalho assume seu lugar na documentação, que não equivale ao trabalho, mas articula a potência de poder (e poder não) virar ato – propondo a relação entre coleção e exposição como potência e ato – uma vez que as múltiplas materializações do trabalho não anulam ou esgotam a potência que a obra comporta, a partir da acepção de Giorgio Agamben a partir de Aristóteles<sup>15</sup>.

Na peça "desenho do sol", incorporada à coleção do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza, Brasil, a dimensão processual também se estende à coleção. Uma pequena folha de papel contém uma marca provocada pelo sol, sendo a diferença tonal a única inscrição no

15 Sobre conceito de potência, Giorgio Agamben, "A Potência do Pensamento," *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, n°1 (2006): 11-28; Giorgio Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007; Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007).



papel. Circunscrito ao suporte tradicional do papel, enquanto desenho ou gravura formada por um processo luminoso, o trabalho aponta para o paradoxo de sua exibição condicionar o desaparecimento da imagem e reverter o processo que a formou, uma vez que a luz potencialmente acarreta a indistinção entre as duas áreas da superfície de papel.

O trabalho “durex” (que no Brasil refere-se a uma marca conhecida de fita-cola (adesivo)) explora a transformação do trabalho embora em sentido inverso ao apagamento. Nesta proposta, uma folha branca tem no seu verso quatro pedaços de adesivo/fita-cola que formam um pequeno quadrado. O trabalho se estrutura na aposta de interação entre a cola e o papel, na expectativa de que o adesivo, com o passar do tempo, deixe uma marca no papel: a página em branco à espera de uma imagem. Formulado como um múltiplo, foi integrado à publicação de artistas “segunda imagem”, revista bolor n. 1, em 2010 e incorporado a diferentes coleções particulares e institucionais, uma vez que os exemplares, ainda que de reduzida tiragem, foram distribuídos/comercializados, ocupando indefinidos contextos em que o trabalho pode (e pode não) ser desencadeado e/ou acompanhado a longo prazo.





29. Aline Dias, "Durex", intervenção na revista "Bolor" n.1







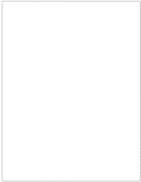
30. Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2014, cartão postal

2014 - Museu Coleção Berardo  
Lisboa (Portugal)

Museus

—  
aline dias, da série *ligão de casa*  
—

Impresso  
em  
Portugal  
2014





31. Aline Dias, "Lição de casa: museus", vista da exposição "Motel Coimbra", 2014

### "Lição de casa: museus"

Esta série vem sendo realizada desde 2012, concomitante à pesquisa e escrita da tese (e por ela atravessada). Como um percurso-edição, deliberadamente inacabado, o trabalho constitui uma espécie de pretexto para coletar, concentrar e dar forma às experiências em museus. O trabalho ancora-se em imagens tomadas dentro do museu enquadrando espaços exteriores através de janelas; aspectos não centrais, como cadeiras, aparatos expositivos, vigilantes; situações e relatos provenientes de esferas privadas e/ou desligadas do escopo da investigação. Estas escolhas partem do desejo de revisar a importância correntemente estabelecida, como o texto do escritor Gonçalo M. Tavares assinala sobre o imperador, como "aquele que não deixa que se olhe demasiado tempo para a barata"<sup>16</sup>.

Tomando o processo de montagem como mas propulsor de operações

<sup>16</sup> "Uma barata pode ser mais importante que um imperador. Se os teus olhos olharem mais tempo para uma barata do que para um imperador, a barata torna-se mais importante que o imperador. Chamamos imperador ao imperador e barata à barata porque a média dos olhos humanos olha mais tempo para o imperador do que para a barata. / O que é um revolucionário, pergunta-me a minha filha de três anos, e eu respondo: é quem olha mais tempo para uma barata que para um imperador. / E o que é um imperador, pergunta-me a minha filha. É aquele que não deixa que se olhe demasiado tempo para a barata – respondi. E, por favor, não me faças mais perguntas". Gonçalo M. Tavares, "Clarice Lispector" in *Biblioteca* (Porto: Campo das Letras, 2004).



32. Aline Dias, “Lição de casa: museus”, vistas da exposição “Motel Coimbra”, 2014

de pensamento, o trabalho foi configurado em diferentes condições de apresentação. Uma versão para o formato impresso<sup>17</sup> reuniu um conjunto de notas textuais a partir de situações observadas nos contextos expositivos. Os relatos foram acompanhados por uma única imagem: uma cadeira com um livro e uma garrafa de água, tomada no Museu de Serralves.

Outra versão do trabalho foi apresentada na exposição “Motel Coimbra”, 2014, intitulada “Lição de casa, museus”, constituída por 28 imagens, de dimensões variadas, montadas em conjunto e acompanhadas por uma edição dos relatos. As tomadas realizadas através das janelas de museus, mostrando vistas do exterior foram realizadas no contexto de uma série de visitas a museus europeus entre 2012 e 2014. Neste conjunto foram incluídas fotos do Museu de Serralves, Porto; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo; Museo Nacional del Prado, Madri; Šternberský Palác, Praga; La Biennale, Arsenale, Veneza; Galleria degli Uffizi, Florença; Gemäldegalerie, Berlim; Stedelijk Museum, Amsterdam; Alte Nationalgalerie, Berlim; Národní Galerie, Veletržní Palác, Praga. A versão “Postcards from Portugal”,

<sup>17</sup> *Bólide, Revista de literatura e arte*, n.4 (2014).





2014, formado por um conjunto de 16 cartões postais foi editada a partir desta série de fotografias, incluindo tomadas realizadas a partir do Museu Machado de Castro, Coimbra<sup>18</sup>.

As imagens incluem as traseiras de uma casa, com vasos vazios empilhados sobre uma mesa, uma vassoura, folhas caídas; árvores e terra úmida, os reflexos nos vidros, o tráfego de carros e as pessoas sob a chuva na rua; bicicletas estacionadas no pátio do próprio museu, os encanamentos, uma grua em um canteiro de obras, quintal com laranjeiras; uma torneira na parede branca, tampas de caixas de água ou de luz, telas, cortinas e aparatos que filtram a luz, frestas por onde se entrevê guindastes, árvores, uma garrafa de água num parapeito; reflexos; superfícies empoeiradas; janelas; ar condensado nos vidros; pássaros, pavimentos; e no espaço interior cadeiras vazias, empilhadas, vigilantes, mulheres limpando o chão.

“Lições de casa: Tese” consiste em uma versão do trabalho apresentada e formulada no contexto desta investigação, tomando como suporte a

<sup>18</sup> Conferência internacional *Mapping Culture: Communities, Sites and Stories*, Universidade de Coimbra, 2014.

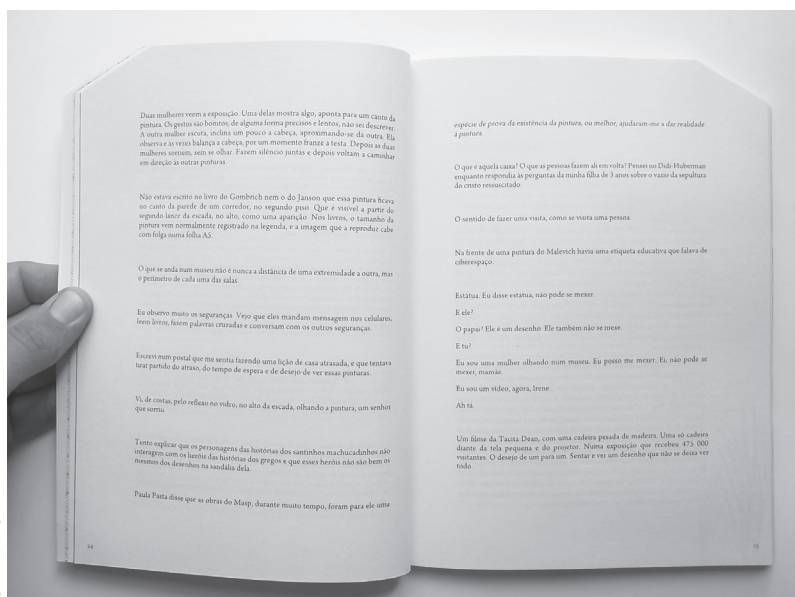
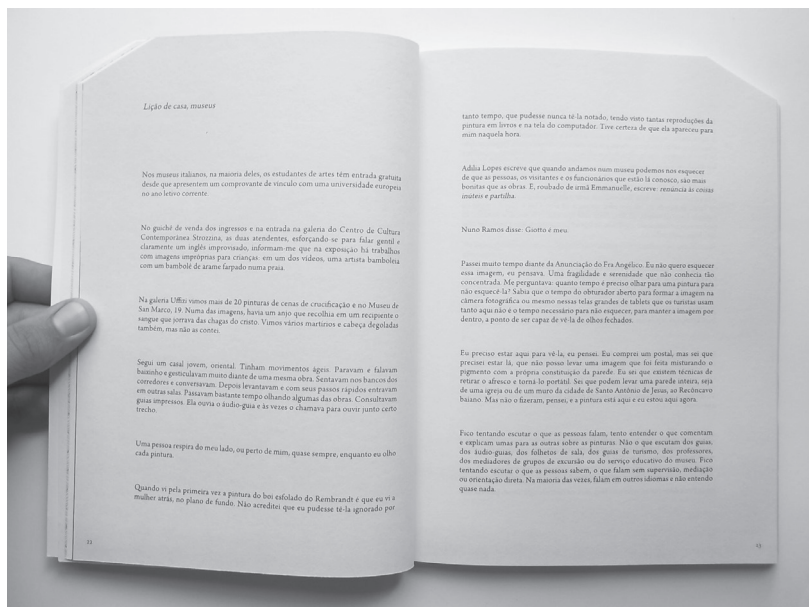
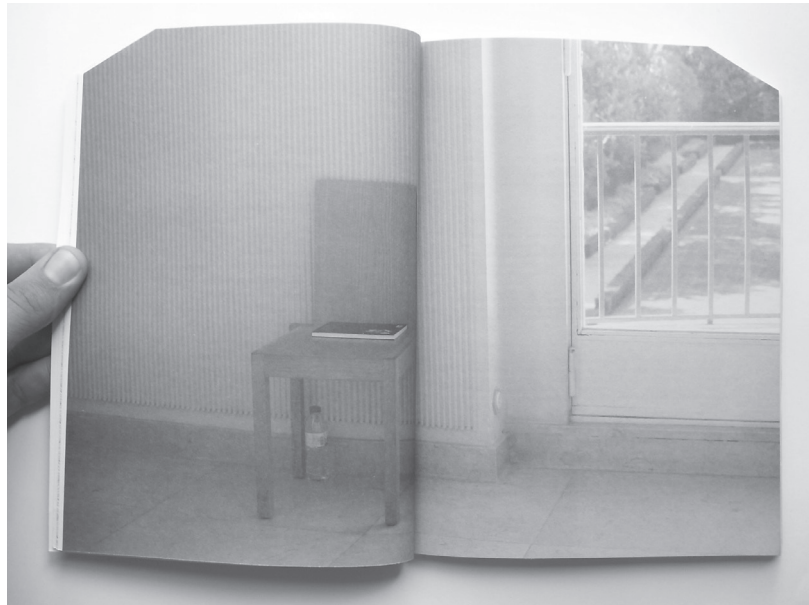


pesquisa acadêmica e, portanto, levando em consideração sua condição de visibilidade e as especificidades no atravessamento entre a abordagem do tema e a constituição (e reflexão sobre) do próprio trabalho. O trabalho compreende as imagens que antecedem os estudos de caso, fotografias tomadas a partir dos museus abordados, ao longo das visitas de estudo a estas duas instituições. Comportando uma série de detalhes e de aspectos não visados no discurso da instituição, o trabalho empreendeu a tarefa de pensar o *fora* das imagens veiculadas por cada museu em seu discurso institucional, estabelecendo uma articulação com a imagem-epígrafe da tese, uma fotografia tomada a partir de um percurso cotidiano em franca e produtiva disparidade com a esfera da investigação acadêmica. Caixas, cadeiras, mochilas apoiadas nas cadeiras, as pessoas refletidas no vidro que protegem as obras, os vigilantes introspectivos, um livro e uma garrafa de água que sinaliza a ocupação da cadeira vazia, a terra mexida, a nesga de luz do sol, as paredes manchadas de limo, as árvores, a luminosidade filtrada, os espaços amplos, também as manchas dos objetos pelo uso, as marcas de dedos no vidro, os avisos proibitivos e reguladores, um pedaço de roupa no chão, um gari, um vendedor.

O título da série referencia a sensação de protagonizar um dever ou lição de casa, no sentido escolar do termo e especialmente atrasada, considerando a experiência de, primeira vez, ter acesso presencial a uma série de obras referenciais no estudo da história da arte, conhecidas através de diapositivos e livros que integraram meu percurso universitário e artístico, situação pautada na imensa distância geográfica e econômica dos países latino-americanos destas obras, coleções e museus.

No contato com a produção artística dos museus visitados, tirando partido do 'atraso', foi flagrante a percepção de que não apenas as instalações da produção contemporânea demandam a presença do corpo do espectador, como também a pintura e outras linguagens tradicionais, visto que a experiência diante de uma pintura difere radicalmente de sua reprodução fotográfica impressa ou digital. As relações entre museu e turismo, obra e documentação, coleção e exposição, cartões postais e *souvenirs* marcaram também os percursos de visita no confronto entre a experiência em primeira pessoa e as leituras e reflexões teóricas que igualmente pautaram o estudo.

Deste modo, o trabalho ambicionou abordar a posição entre dentro/fora, não restringindo-se a uma situação estática, mas os trânsitos que o olhar articula ao estar dentro e endereçar-se ao fora, ou de fora, visar o que encontra-se dentro. Da posição literal e fisicamente assumida de olhar



33. Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2013-4, intervenção na revista Bólide



34. Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2014, intervenção nas publicações da conferência Mapping Culture: Communities, Sites and Stories, Universidade de Coimbra

através da janela ou moldura, o trabalho intencionou sinalizar o conjunto de condutas e de relações de pertencimento e de desvio no museu, na história da arte, na travessia pessoal, no contato com as obras e as frequentes remissões a noção de quadro, deslocamento, caixa, janela, canto.

Deste processo de trabalho artístico-autoral, a tese insinua a possibilidade de ser pensada também no *fora* que contém, incluindo o que justamente no esforço por dizer ou mostrar, escapa. A coleção, a partir do contato com as obras e os apontamentos reflexivos, insinua-se como “chuva recolhida no balde”, ou seja, como “o infinito contido”<sup>19</sup>, dada a complexa relação entre obra, documentação e experiência, tomando inclusive a potência de negatividade da expectativa contida no ainda não realizado.

---

19 Rivane Neuenschwander, Lisette Lagnado, “Atos de fala” in Rivane Neuenschwander (São Paulo: Galeria Camargo Vilça, Londres: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000), 7.





## Bibliografia geral

- Adorno, Theodor W. "Museu Valéry Proust". In *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, 173-185. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- Agamben, Giorgio. "A Potência do Pensamento," *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, nº1 (2006): 11-28;
- Agamben, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Alberro, Alexander e Blake Stimson. *Institucional critique, an anthology os artists' writings*. Cambridge: MIT, 2009.
- Alberro, Alexander. *Art After Conceptual Art*. Cambridge MA: MIT, 2009.
- Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge MA: MIT, 2003.
- Allen, Graham. *Roland Barthes*. London: Routledge, 2003.
- Altshuler, Bruce ed. *Collecting the New*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Andrade, Marco Antonio Pasqualini de. "Uma poética ambiental - Cildo Meireles (1963-1970)". Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.
- Antelo, Raúl. "Arquivo: morte e linguagem". Palestra na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 29 nov. 2005. Também disponível em <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf>
- Antelo, Raul. "Coleções anestésicas, séries de-coloniais". Palestra no Seminário Internacional *Poéticas do Inventário - Coleções, listas, séries e arquivos na cultura contemporânea*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de Stanford, 2 jun. 2006. Também disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B6UoY4Uw2drfN0lvbGZjdjZRaFE/edit?pli=1>
- Archer, Michael. *Arte Contemporânea. Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation". *PAJ – A Journal of Performance and Art* v. 28, n. 3, (2006): 1-10.
- Austin, John L. *How to do things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- Bataille, George. *A Parte Maldita* - precedida de A Noção de Despesa. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- Bataille, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- Bataille, Georges. *Documents* n.2, v.5 (1930). *Gallica Bibliothèque Nationale de France*. Acesso 11 jan. 2015, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s.image.langPT.r=documents%20georges%20bataille.swf>
- Bataille, Georges. *Documents* n.7, v.1 (dez. 1929). *Gallica Bibliothèque Nationale de France*. Acesso 16 mai. 2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image>
- Beckett, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Codex, 2003.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.
- Belting, Hans. "Place of reflection or place of sensation?". In *The discursive museum*, editado por Peter Noever, 72-82. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- Benjamin, Walter. "Historia y Coleccionismo: Edward Fuchs". In *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. "Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha". In *Matérias sensíveis*, Maria Filomena Molder, 11-17. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única, Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London, New York: Routledge, 1995.

- Bismarck, Beatrice von e Rike Frank, Benjamin Eyer-Krahmer, Jörn Schafaff, Thomas Weski eds. *Timing - On The Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg, 2014.
- Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. *Installation Art*. London: Tate, 2005.
- Bishop, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig, 2013.
- Bois, Yve-Alain e Rosalind Krauss. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- Bois, Yve-Alain. "Exposition: Esthétique de la distraction, espace de démonstration". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 29 (1989):57-79.
- Bolaños, Maria ed., *La memória del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Trea, 2002.
- Bolaños, Maria. "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares". In *Museología crítica y Arte contemporáneo*, editado por Jesús-Pedro Lorente, Vicente David Almazán Tomás, 2013-216. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Borja-Villel, Manuel ed. *10,000 Francs Reward: The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*. Sevilha: Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana Santa Maria de la Rabida, 2009.
- Borja-Villel, Manuel. Entrevista a Sandra Vieira Jürgens. *Artecapital*, acesso 1 mai. 2015, <http://www.artecapital.net/entrevista-119-manuel-j-borja-villel>
- Brett, Guy ed. *Cildo Meireles*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- Broodthaers, Marcel e Gloria Moure, ed. *Marcel Broodthaers Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2012.
- Buchloch, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". In *October: The Second Decade, 1986-1996, Volume 76*, editado por Rosalind Krauss e Benjamin Buchloch., 76-83. Cambridge MA: MIT Press, 1997.
- Buchloh, Benjamin. "The Fraudulent Promise". In *10,000 Francs Reward: The Contemporary Art Museum, Dead or Alive*, editado por Manuel Borja-Villel, 18-32. Sevilha: Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana Santa Maria de la Rabida, 2009.
- Buren, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos 1967 – 2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- Buskirk, Martha. "Certifiable". In *In Deed: certificates of authenticity in art* Susan Hapgood, Cornelia Lauf org, 95-102. Amsterdam: Roma; Middelburg: SBKM/De Vleeshal, 2011.
- Buskirk, Martha. *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*. London, New York: Continuum, 2012.
- Buskirk, Martha. *The contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Cameron, Duncan. "The Museum, a Temple or the Forum". *The Museum Journal* v.14 n.1 (1971): 11-24. Acesso 12 mai. 2015. doi: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x
- Carvajal, Rina e Tacita Dean. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- Castro, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- Cattelan, Maurizio e Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, Massimiliano Gioni. *Maurizio Cattelan*. London: Phaidon, 2010.
- Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea: uma Introdução*. Tradução de Rejane Jonowitzer. Sao Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- Cherix, Christophe. "Breaking down categories: Print Rooms, Drawing Departments and the Museum". In *Collecting the New*, editado por Bruce Altshuler, 56-8. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Crimp, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Derrida, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Desvallées, André e François Mairesse ed., *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- Dias, Aline. "Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

- Dias, Aline. "Uma escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles". *Gama* n.4 (2014): 28-36.
- Dias, Aline. *O trabalho com(o) fracasso*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. "Inquietar-se diante de cada imagem" entrevista a Mathieu Potte-Bonneville, Pierre Zaoui, *Vacarme*, n. 37 (2006). Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, disponível em <http://flanagens.blogspot.pt/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996. Em francês: Didi-Huberman, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou A Gaia Ciencia Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012
- Didi-Huberman, Georges. *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. Paris: Hazan, Musée du Louvre, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- Dubois, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1999.
- Duchamp, Marcel. *Notas*. Madri: Tecnos, 1989.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals Inside public art museums*. London, New York: Routledge, 2006.
- Duve, Thierry de. "Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers). In *L'Art Contemporain et son exposition (2)*, editado por Elisabeth Caillet e Catherine Perret, 87-99. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Duve, Thiery de. "O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?" *Arte & Ensaios* n.20 (2010): 181-193.
- Ekerberg, Jonas. "'The term was snapped out of the air' - An interview with Jonas Ekerberg. *On Cura-ting* 12 (2013): 20-23.
- Enwezor, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition". In *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Editado por Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, 207-234. Durham, London: Duke University Press, 2008.
- Ferguson, Bruce W. "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense". In *Thinking about Exhibitions*. Editado por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, 175-190. London, New York: Routledge, 1996.
- Fervenza, Hélio. "Considerações da arte que não se parece com arte". *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v.13 n.23 (2005): 73-83.
- Fervenza, Hélio. "Registros Sobre Deslocamentos nos Registros da Arte". In *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Organizado por Luiz Cláudio da Costa, 43-64. Rio de Janeiro: Contra Capa, FAPERJ, 2009.
- Foster, Hal. "Arquivos da Arte Moderna", *Arte e Ensaios* n.19 (2009): 182-193.
- Foucault, Michel. "O que é um autor?" (1969). In: *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Fraser, Andrea e Alexander Alberro, ed. *Museum Highlights: the writings of Andrea Fraser*. Cambridge MA: MIT, 2005.
- Fraser, Andrea. "Da crítica às instituições a uma instituição da crítica", *Concinnitas* ano 9, v. 2, n. 13 (2008): 179-187.
- Freire, Cristina e Ana Longoni org. *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Anablume; MAC-USP; AECID, 2009.
- Freire, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, MAC-USP, 1999.
- Gagnebin, Jeanne Marie. "Documentos da cultura / documentos da barbárie". *Ide psicanálise e cultura* v.31 n.146 (2008): 80-82.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- Gale, Peggy e A. Bronson, ed. *Museums by artists*. Toronto: Art Metrópole, 1983.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1998.
- Grasskamp, Walter e Molly Nesbit, Jon Bird. *Hans Haacke*. London: Phaidon, 2004.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne ed. *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996.
- Groys, Boris. "Comrades of Time", in *e-flux jornal What is Contemporary Art!*, editado por Julieta Aranda, Brian Kuan wood, Anton Vidole, 22-39. New York, Berlin: Stenberg, 2010.
- Groys, Boris. "Da solidão do projeto". In *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007*. Miguel von Hafe Pérez ed., 142-146. Porto: Fundação de Serralves, 207.
- Groys, Boris. "Sobre o colecionismo na época moderna". In *Onnasch: aspects of contemporary art / aspectos da arte contemporânea*, ed. Mela Dávila, 15-22. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Porto: Fundação de Serralves, 2001.
- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art". In *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, 71-80. Durham, London: Duke University Press, 2008.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge MA: MIT, 2008.
- Grunenberg, Christoph. "The Museum of Modern Art". In *Contemporary Cultures of Display*, editado por Emma Barker, 26-49. New Haven, London: Yale University Press, The Open University, 1999.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogias, Tipologias y Discontinuidades*. Madri: Akal, 2011.
- Guasch, Anna Maria. *La Crítica Discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Hantelmann, Dorothea von. *How to do things with art. What performativity means in art*. Zurich: JRP/Ringier; Dijon: Les Presses du réel, 2010.
- Hapgood, Susan e Cornelia Lauf org. *In Deed: certificates of authenticity in art*. Amsterdam: Roma; Middelburg: SBKM/De Vleeshal, 2011.
- Havránek, Vít org. *Jiří Kovanda – 2005-1976 actions and instalations*. Zurich: Transit, jrp|ringer, 2006.
- Hegewisch, Katharina e Bernd Kluser ed. *L'Art de l'Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.
- Hegewisch, Katharina. "Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações". *Arte e Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ* n.13 (2006): 185-197.
- Herkenhoff, Paulo, Gerardo Mosquera e Dan Cameron. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- Hollier, Dennis. "O Valor de Uso do Impossível". *Alea: Estudos Neolatinos* vol.15/2 (2013): 279-302, acesso em 12 dez. 2014, doi: 10.1590/s1517-106x2013000200002
- Hooper-Greenhill, Eilean. "The Museum in the Disciplinary Society". In *Museum Studies in Material Culture*, editado por Susan Pearce, 61-72. London: Leicester University Press, 1989.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge, 2003.
- Horn, Roni; Cook, Lynne; Neri, Louise; Duve, Thierry de. *Roni Horn*. London: Phaidon, 2000.
- Horn, Roni. "Moving water: the flow of Roni Horn. Julie Ault in conversation with Roni Horn". in *Everything was sleeping as if the universe were a mistake*, 109-145. Barcelona: Fundació Joan Miró, "la Caixa" Foundation, 2014.
- Horn, Roni. *Roni Horn aka Roni Horn - Subject Index*. New York: Whitney Museum of American Art; Göttingen: Steidl, 2009.
- Huyssen, Andrea. "Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massa". In *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*, organizado por Nuno Grande, 162-174. Porto: Fundação de Serralves, 2009.
- Kaiser, Philipp org. *Louise Lawler and Others*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Kenyon, J. "Collecting for the twenty-first century". In *Collections Management*, editado por Anne Fahy, 119-122. London: Routledge, 1995.
- Krauss, Rosalind. "Postmodernism's Museum without Walls". In *Thinking about Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, 341-348. London, New York: Routledge, 1996.
- Krauss, Rosalind. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". *October* v.54 (1990): 3-17.

- Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Macula, 1990.
- Kwon, Miwon. *One place after another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge MA: MIT Press, 2002.
- Lord, Beth. "From the document to the monument. Museums and the philosophy of history". In *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*, organizado por Simon J. Knell, Suzanne MacLeod, Sheila Watson, 355-366. London, New York: Routledge, 2007.
- Lorente, José Pedro. *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea, 2008.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Maciel, Maria Esther. "Poéticas do inclassificável". *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* v.15 (2012): 155-162.
- Maciel, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- Malraux, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- McClean, Daniel. "Authenticity in art and law: a question of attribution or authorization?". In *In Deed: certificates of authenticity in art* Susan Hapgood, Cornelia Lauf org., 87-96. Amsterdam: Roma; Middelburg: SBKM/De Vleeshal, 2011.
- McShine Kynaston ed., *Information*. New York : The Museum of Modern Art, 1970.
- McShine, Kynaston. *The Museum As Muse: Artists Reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999.
- Medina, Cuauhtémoc e Russel Ferguson, Jean Fisher. *Francis Alÿs*. London: Phaidon, 2007.
- Mondzain, Marie-José. "Nada Tudo Qualquer coisa Ou a arte das imagens como poder de transformação". In *A República por vir*. Editado por Rodrigo Silva, Leonor Nazaré, 103-126. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.
- Muchail, Salma Tannus. "O Lugar das Instituições na Sociedade Disciplinar". In *Recordar Foucault*, organizado por Renato Janine Ribeiro, 196-208. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Newman, Michael e Jon Bird ed., *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion Books, 1999.
- Noordegraaf, Julia. *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 2004.
- O'Doherty, Brian. *No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Obrist, Hans Ulrich. *Everything you Always wanted to know about curating \*but were afraid to ask*. New York: Sternberg, 2011.
- Obrist, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.
- Orozco, Gabriel org. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madri: Turner; México: Conaculta, 2005.
- Orozco, Gabriel. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, *Interviews vol.I*. Milão: Fondazione Pitti, 2003.
- Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005.
- Osório, Luiz Camillo. "As políticas da arte e a questão dos museus", palestra proferida na Conferência *Estética e Política entre as Artes*, Culturgest, Lisboa, 25 jun 2014.
- Pearce, Susan ed. *"Interpreting Objects and Collections"*. London, New York: Routledge, 1994.
- Pearce, Susan. "Collecting as medium and message". In *Museum, Media, Message* editado por Eilean Hooper-Greenhill, 14-22. London, New York: Routledge, 1999.
- Pearce, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the Europe Tradition*. London: Routledge, 1995.
- Perec, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Poinot, Jean-Marc. "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine". In *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* ed. Margit Rowell, Nathalie Brunet, 322-329. Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.



- Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001.
- Rancière, Jacques. "O tempo da emancipação já passou?" In *A República por vir*, editado por Rodrigo Silva, Leonor Nazaré, 73-100. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- Rolnik, Suely. "Furor de arquivo". *Arte e Ensaios* n.19 (2009): 96-105.
- Rouillé, Andre. "Collection, série". *La recherche photographique*, n°10, v.16 (1991).
- Saaze, Vivian van. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Salomão, Waly e Hélio Oiticica. *Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- Scholte, Tatja e Glenn Wharton ed. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: University Press, 2011.
- Scovino, Felipe org. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- Sheikh, Simon. "Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público". In *Sobre Artistas como Intelectuais Públicos*, organizado por Ana Maria Maia, Ananda Carvalho, 4-13. São Paulo: Prólogo, Casa Tomada, 2012.
- Sillé, Dionne e IJsbrand Hummelen, ed. *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- Smith, Terry. "Introductions: the contemporary question" in *Antinomies of Art and Culture – modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, 1-19. Durham, London: Duke University Press, 2008.
- Stallabrass, Julian. "A política do ensaio político de catálogo". *ARS*, v.8, n.16 (2010): 75-82, acesso 13 jan. 2015, doi: 10.1590/S1678-53202010000200006.
- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display - A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MA: MIT Press, 1998.
- Stolf, Raquel. "Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]". Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- Szeemann, Harald "Identity-kit". In *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000* Maria Bolaños ed., 375 .Gijón: Trea, 2002.
- Szeemann, Harald. "When attitudes become form". In *L'Art de l'Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ed. Katharina Hegewisch e Bernd Kluser, 369-382. Paris: Editions du Regard, 1998.
- Tavares, Gonçalo M. *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- Tavares, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano*. Florianópolis: UFSC, Casa da Palavra, 2010.
- Valéry, Paul. "O Problema dos museus" (1931). *ARS* v. 6, n. 12 (2008), acesso em: 04 dez 2014, doi: 10.1590/S1678-53202008000200003.
- Vilela, Ana Lucia Oliveira. "Potências da arte: modos de aparição e exposição". *ArtCultura UFU*, v. 15 (2013): 97-115.
- Vinçon, René. *Artifices d'Exposition*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Wood, Paul. *Conceptual Art. Movements in Modern Art*. London: Tate, 2002.

#### Filmes:

- Calderon, Philippe; Castro, Françoise. *Michel Foucault Par Lui Même*, documentário. Dirigido por Philippe Calderon. França: s.n., 2003.
- Cohen, Jem. *Museum Hours*. Dirigido por Jem Cohen. Austria, EUA: Little Magnet Films, Gravity Hill Films, Kranzelbinder Gabriele Production 2012.
- Costa, Pedro. *Juventude em marcha*, documentário/drama. Dirigido por Pedro Costa. Lisboa: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger, Radiotelevisão Portuguesa, 2006.
- Coutinho, Wilson. *Cildo Meireles*, documentário. Dirigido por Wilson Coutinho. Rio de Janeiro, s.n., 1979.
- Godard, Jean-Luc. *Scénario du film 'Passion'* documentário. Dirigido por Jean-Luc Godard. França, Suíça: JLG Films, TransVidéo, Télévision Suisse-Romande, 1982.

Ivens, Joris; Loridan, Marceline. *Une histoire de vent*, documentário. Dirigido por Joris Ivens. França, UK, Alemanha, Holanda: Capi Films, Channel Four Films, La Sept Cinéma, Nederlandse Omroepstichting, Norddeutscher Rundfunk, Stichting Nederlands, Studio Documentaire de Chine, TF1 Films Production, Westdeutscher Rundfunk, 1988.

Kieslowski, Krzysztof; Piesiewicz, Krzysztof. *Dekalog – Dziesięc*, minissérie TV. Dirigido por Krzysztof Kieslowski. Polônia: Sender Freies Berlin; Telewizja Polska, 1989.

Marker, Chris; Bellon, Yannick. *Le souvenir d'un avenir*, documentário. Dirigido por Chris Marker, Yannick Bellon. France: Arte France, Les Films de l'Équinoxe, 2003.

Marker, Chris. *Les statues meurent aussi*. Documentário. Dirigido por Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet. França: Présence Africaine, 1953.

Varda, Agnès, *Salut les Cubains*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França, Cuba: s.n., 1963.

Varda, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 2000.

Varda, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França: Canal+, Centre National de la Cinématographie, Ciné Tamaris, 2002.

### **Bibliografia referente ao caso de estudo: Museu de Arte Moderna de São Paulo**

Amaral, Aracy. "Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo". *REVISTA USP*, n.52 (dez.fev. 2001-2): 16-25.

Amaral, Aracy. org. *Perfil de um Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAC USP/ TECHINT, 1988.

Anjos, Moacir dos e Paulo Herkenhoff, Paulo Sergio Duarte, Marcelo Araujo. "Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI". In *Museu Arte Hoje*, org. Martin Grossmann e Gilberto Mariotti, 143-169. São Paulo: Hedra, 2011

Anjos, Moacir dos. "O Ateliê como Arquivo". In *26ª Bienal de São Paulo Artistas Convidados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

Anjos, Moacir dos. "Olhar a poeira". In *Rivane Neuenschwander*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2003.

Barreto, Jorge Menna. "A sobrevivência do espanto". *Urbânia* n.5 (2015): 240.

Barreto, Jorge Menna. "Anotações sobre uma certa inclinação educativa de uma trajetória (supostamente) artística". *Urbânia* n.5 (2015): 214-223.

Barreto, Jorge Menna. "Exercício de Leitura". Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2012.

Barreto, Jorge Menna. "Lugares Moles. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007.

Barros, Regina Teixeira de. "Revisão de uma História: A Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949". Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2002.

Bianchi, Ronaldo. "MAM, uma história sem fim". Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

Bottallo, Marilucia. "A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus". *Concinnitas* UERJ, ano5 v.6 (2004): 38-54.

Bruscky, Paulo. "Em outra vida acho que fui arquivista", entrevista concedida a Simone Michelin, Felipe Scovino, Maria Luisa Tavora, Ivair Reinaldim e Ronald Duarte. *Arte & Ensaios*, n. 19 (2009): 15.

Bruscky, Paulo. em entrevista a Antônio Sérgio Bessa, "A deseducação de Paulo Bruscky" *Expediente* n.3 (2014).

Bueno, Guilherme org., "Instituições de arte no Brasil relatos de experiências". *Arte e Ensaios* (2006): 129-139.

Chaimovich, Felipe. "O Museu Nômade". In *História e(m) Movimento*, ed. Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório, 61-69. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Chaimovich, Felipe "Academia Contemporânea". In *Panorama da Arte Brasileira 2005*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

Chaimovich, Felipe org. *Inventário Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo 2001 a 2007*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Chiarelli, Tadeu org. *Catálogo Geral da Coleção Permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Inventário*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

Chiarelli, Tadeu. "A arte, a USP e o devir do MAC", *Estud. av.*, v. 25, n. 73 (2011): 241-252, acesso 16 mai. 2015, doi: 10.1590/S0103-40142011000300026.

Chiarelli, Tadeu. "Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção". In *Coleção Nemirovsky* Maria Alice Milliet org., 79-119. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

Chiarelli, Tadeu. "Arte Traidora". In *MAM na Oca*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 18-47. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

Chiarelli, Tadeu. "As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM" 2ª edição. In *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 13-19. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Chiarelli, Tadeu. "Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional". In *Sobre o Ofício do Curador*, org. Alexandre Ramos, 75-112. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Chiarelli, Tadeu. "De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil". *Novos estudos CE-BRAP*, n. 88 (dez. 2010): 113-132 acesso 13 mai. 2015, doi: 10.1590/S0101-33002010000300007

Chiarelli, Tadeu. "O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo". In *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 7-30. São Paulo: Banco Safra, 1998.

Chiarelli, Tadeu. *Alegoria Arte Brasileira – Séc XX*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

Coelho, Dina Lopes. Entrevista a Tadeu Chiarelli e Rejane Cintrão. In *Forma únicas da continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013*, autor, 33. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, 233.

d' Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

Diniz, Clarissa. "Partilha da crise: ideologias e idealismos". *Tatuí*, n.12 (2011): 33-44.

Fabris, Annateresa e Luiz Camillo Osório org. *História e(m) Movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Fabris, Annateresa. "Um fogo de palha aceso". In *MAM 60*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 14-89. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Freire, Cristina. "Território de liberdade: um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil". In "Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas", Ana Paula Cohen, 31-39. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2005.

Freire, Cristina. *Paulo Bruscky arte, arquivo e utopia*. São Paulo: s.n., 2006.

Freire, Cristina. *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.

Guimarães, Cao. "0:00/24:00". In *5th International Istanbul biennial – Leonilson, Flávia Ribeiro, Rivane Neuenschwander*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

Herkenhoff, Paulo. "Bienal 1998: princípios e processos"; "Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff"; "O Curador Carioca". *Marcelina* v.1 (2008): 20-51.

Herkenhoff, Paulo. "Pum e Cuspe no Museu". In *Já: Emergências Ocupantes*, org. Orlando Maneschy e Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima, 201-6. Belém: Edupa, 2009.

Herkenhoff, Paulo. "Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras". In *Um dia como outro qualquer*, Rivane Neuenschwander et al., 58-60. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

Herkenhoff, Paulo. "Sistema Institucional da Arte", palestra proferida no seminário *Padrões aos Pedagogos: o Pensamento Contemporâneo na Arte*, Paço das Artes, São Paulo, 7 ago. 2006.

Herkenhoff, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil, 2002.

Honorato, Cayo e Roberto Winter. "Como Estar no Dissenso?". In *Livro para Responder*, org. Beto Shwafaty et al, 01-22. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2012.

Honorato, Cayo. "Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política". *ARS ECA/USP* n.9 (2007): 103-114.

Honorato, Cayo. "Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos". *Marcelina* n. 3 (2009): 52-68.

Instituto Brasileiro de Museus, *Museus em Números vol.1*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

Instituto Brasileiro de Museus, *Museus em Números vol.2*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

- Instituto Valenciano de Arte Moderno. *Gigante por la propia naturaleza*. Valencia: IVAM, 2011.
- Jaremtchuk, Dária. “Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo”. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8 (2006): 91-98.
- Lagnado Lisette e Daniela Castro org. *Laura Lima, on, off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- Lagnado, Lisette. “Museu em movimento, arquitetura sem construção”. In *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 15-27. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- Lagnado, Lisette. “A troca e o troco”. In Rivane Neuenschwander Ici là-bas aqui acolá. São Paulo: Galeria Camargo, 2005.
- Lagnado, Lisette. “Cultura e Entropia”. In *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*. XXIV Bienal de São Paulo, org. Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1998.
- Lagnado, Lisette. “Is this all so... so... so... contemporary?”. In *História e(m) Movimento*, ed. Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório, 85-94. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- Lagnado, Lisette. “Laura Lima”. In *Laura Lima's Project Room*, FERIA de Arte ARCO, s.p.. Madri. São Paulo, Casa Triângulo, 2000.
- Lima, Laura. “Cut Piece” correspondência a Jens Hoffmann. “A little bit of history repeated”. In *¿Hay en Portugués?* n.2 (2012).
- Lima, Laura. “Eu nunca ensaio”, entrevista a Ronald Duarte, Inês de Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha. *Arte & Ensaios* n.21 (dez 2010): 6-41.
- Lima, Laura. homem=carne / mulher=carne. Rio de Janeiro: edição do autor, s.d.
- Lourenço, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- Louzada, Heloisa. “Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.
- Magalhães, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo”. *Museologia & Interdisciplinaridade*. v.1, n.1 (2012): 92-93
- Magalhães, Ana Gonçalves. “Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Coleccionismo privado dos anos 1930-40”. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* na Universidade de Brasília (Rio de Janeiro: FAPERJ UERJ, 2012): 1583-1602.
- Magalhães, Ana Gonçalves. “As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC-USP e a Pintura Moderna no Brasil”. *VI EHA Encontro De História Da Arte UNICAMP* (2010): 45-53.
- Maia Neto, Renato de Andrade. “Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2004.
- Maia, Ana Maria. “Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 29-39. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- Martinez, Rosa “O trabalho dos dias”. In *Rivane Neuenschwander*. S.l.: S.n.: 1998.
- Molesworth, Helen. “Cleaning up in the 1970's: The work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles”. In *Rewriting conceptual art*, ed. Michael Newman 66-84. London: Reaktion Books, 1999.
- Moura, Rodrigo. *Nuvem*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 2009.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. *No és solo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 1995*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. *140 caracteres*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Circuitos cruzados: o Centro Pompidou encontra o Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Contraditório. 30ª edição do Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Dez anos do Núcleo Contemporâneo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Grupo de Estudos sobre Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Itinerários, Itinerâncias: 32º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM - DPZ : 10 a nos de arte comunicação*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM 60*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM na Oca*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Mamöyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Mitologias por procuração*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1998.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, ed. Andrés Hernandez. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Obras comentadas: mediações*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 Desarranjos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama da Arte Brasileira 2005*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama dos Panoramas*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Paulo Bruscky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Poder provisório*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Rivane Neuenschwander mal-entendidos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Vestígios Tobi*

Nascimento, Ana Paula. "MAM: museu para a metrópole". Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2003.

Neuenschwander, Rivane e Lisette Lagnado. "Ato de fala". In Rivane Neuenschwander. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça; London: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000.

O'Neill, Paul e Mick Wilson ed. *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions; Amsterdam: de Appel, 2010.

Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de. "Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas" *Anais do Simpósio Nacional de História* n.26 (2011): 1-15.

Osório, Luiz Camillo. "Desafios do Moderno Depois do Modernismo". In *História e(m) Movimento*, org. Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osório, 28-37. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Osório, Luiz Camillo. Entrevista a Fabio Ferron e Sergio Cohn, *Produção Cultural* (2010). Acesso 29 out. 2014, <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/LuizCamilloOsorio.pdf> Acesso.

Pedrosa, Adriano. "Rivane Neuenschwander. O trabalho dos dias". In *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outros*. XXIV Bienal de São Paulo, org. Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.



Pedrosa, Mario. "Depoimento sobre o MAM". In *Política das Artes*, org. Otília Arantes, pp São Paulo: EDUSP, 1995.

Peled, Yiftah. "Performance na contemporaneidade". *ARS* v. 10, n. 19 (2012) acesso 11 nov. 2014 doi: 10.1590/S1678-53202012000100005.

Salzstein, Sônia. "Política cultural dos museus brasileiros". *Trópico na Pinacoteca*, acesso 19 mar. 2015, <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1392,1.shl>

Sheikh, Simon. "Letter to Jane (Investigation of a function)". In *Curating and the Educational Turn* org. Paul O'Neill e e Mick Wilson ed., 61-75. London: Open Editions; Amsterdam: de Appel, 2010.

Simioni, Paula Cavalcanti. "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação". *Perspective* acesso 13 mai 2015, doi: 10.4000/perspective.5539

Stjernstedt, Mats. "Tocado por sua presença". In Rivane Neuenschwander. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça; Londres: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000.

Tuttoilmondo, Joana. "Presente nos museus: processos de formação de acervos". Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

Ukeles, Mierle Laderman. "Manifesto for maintenance art 1969! Proposal for an exhibition "Care"". In *Institutional critique. An anthology of artist's writings*, org. Alexander Alberro. Cambridge MA: The Mit Press, 2009.

Zanini, Walter. "Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea". In *Sobre o ofício do curador*, org. Alexandre Ramos, 59-64. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Zanini, Walter. Entrevista a Hans Ulrich Obrist. In *Uma breve história da curadoria*, Hans Ulrich Obrist. São Paulo, Bei Comunicação, 2010.

#### **Entrevistas concedidas a autora (MAM-SP)**

Cristiane Gonçalves, Coordenadora de Acervo MAM-SP São Paulo, 12 e 13 fev. 2014.

Daina Leyton, Coordenadora Educativo MAM-SP, via skype, 12 set. 2014.

Fabiano Marques, artista, via Skype, 2 jun. 2014.

Felipe Chaimovich, Curador-chefe MAM-SP, São Paulo, 13 fev. 2014.

Jonathas Andrade, artista, via skype, 01 jul. 2014.

Jorge Menna Barreto, artista, Florianópolis, 13 e 19 mar. 2014.

Nicolas Guagnini, artista, através de email, 17 set. 2014.

Rivane Neuenschwander, artista, via skype, 4 fev. 2015.

Rubens Mano, artista, São Paulo, 13 fev. 2014.

Tobi Maier, curador, Porto, 30 dez. 2014

#### **Documentos (MAM-SP)**

Barreto, Jorge Menna e Ana Maria Tavares, Vitor César. "~~vazio~~ Proposta de Projeto Educativo para Bienal 2008", consultados a partir do arquivo do artista Jorge Menna Barreto.

Barreto, Jorge Menna. "Café Educativo - Proposal for The School of Missing Studies / Bienal de SP 2014"; "Manual para um *Café Educativo*, Guia para realização da obra". Arquivo do artista.

Bruscky, Paulo. "Expediente: 2ª a 6ª feira, das 17:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas". Arquivo MAM-SP.

Bruscky, Paulo. Carta à Comissão de Arte do Panorama, 1987, datilografada. Arquivo MAM-SP, Biblioteca.

Chiarelli, Tadeu. "Apontamentos para uma memória sobre minha experiência como curador chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000". In *Conciliando contrários: um modernismo que veio depois*, documentação apresentada no concurso a habilitação de livre docência ECA-USP, 2005. Acesso 8 mar. 2015, <http://www2.eca.usp.br/memorias/sites/default/files/memoriais/M391%20DOMINGOS%20TADEU%20CHIARELLI,%202005.pdf>

Frankowicz, Marcos em email a Jorge Menna Barreto, 8 ago. 2013. Arquivo do artista Jorge Menna Barreto.

Guagnini, Nicolás em email a Felipe Chaimovich. Arquivo do MAM-SP.

Guagnini, Nicolas. “Máquina Curatorial”. Arquivo MAM-SP.

Laura Lima, À ou ao responsável por “Quadris”; À ou ao responsável por “Bala”; Palhaço com buzina reta, monte de irônicos. Arquivos MAM-SP.

Lima, Laura. *Laura Lima Selected Works and Bibliography*. Portifólio da artista. Arquivo da Galeria Luisa Strina.

Lima, Laura. *Selected works*. Portifolio da artista. Arquivo da galeria A Gentil Carioca.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. “Estatuto do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010”, 30 mar. 2010, acesso 02 out. 2014, <http://mam.org.br/institucional/lei-de-acesso/estatuto/>

Neuenschwander, Rivane. “O Trabalho dos Dias (The Museum of Modern Art)”; “Rivane Neuenschwander *Work of Days* Installation Instructions”; “*Work of Days* room options”. Arquivos da artista.

Sanches, Gregório F. C. “Relatório da exposição “32º Panorama da Arte Brasileira – Itinerários/Itinerâncias””. Arquivo do artista Jorge Menna Barreto.

Sheikh, Simon. “In Dreams Begin Responsibilities. Detailed Proposal for The 7th Bienal do Mercosul”, consultados a partir do arquivo do artista Jorge Menna Barreto.

### **Bibliografia referente ao estudo de caso Museu de Arte Contemporânea de Serralves**

Alpers, Svetlana. “É tudo uma questão de olhar”. In *Tacita Dean - A medida das coisas*, ed. Rina Carvajal, 90-1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

Barroso, Eduardo Paz. “Serralves: museu procura-se”. *Artes & leilões*, ano 1, n.5 (1990): 40.

Bishop, Claire. “In the Age of Cultural Olympiad, we’re all public performers”. *The Guardian*, 23 jul. 2012.

Bishop, Claire. “Intelligent Discomfort”, Entrevista Julia Bryan-Wilson. *Mousse magazine*, n.35 (out. 2012), acesso 14 mar. 2015, <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=885#photoGallery>

Bishop, Claire. “No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal”. *Artforum* vol. 43, n.9 (mai. 2005): 215–17.

Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.

Carlos, Isabel ed. *Glamour: arte seduzida e sedutora*. Porto: Público; Fundação de Serralves, 2004

Carvajal, Rina. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

Cunha, Luisa. “O que dizem os artistas: Luisa Cunha”, entrevista a Nuno Crespo. Acesso 16 mar. 2015, <http://formadevida.org/crespoentrevistacunhafdv2/>

Culturgest. *Zona letal, espaço vital : obras da colecção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest, 2011.

Dean, Tacita. “Analógico”. In *Tacita Dean - A medida das coisas*, Rina Carvajal, 63-6. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

Dean, Tacita. “Tacita Dean talks about Boots”. *ArtForum* (out. 2003).

Dean, Tacita. *An Aside*. London: Hayward, 2005.

Dean, Tacita. *Book with leaves*. S.l.: s.n., 1995.

Dean, Tacita. *Boots*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

Dean, Tacita. *Écrits choisis 1992-2011*. Strasbourg: Ecole supérieure des arts décoratifs, 2011.

Dean, Tacita. entrevista a Marina Warner. In *Tacita Dean*. Jean-Christophe Royoux, Marina Warner, Tacita Dean, Germaine Greer. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

Dean, Tacita. Entrevista a Roland Groeneboom, “A Conversation With Tacita Dean” in Tacita Dean. Barcelona: MACBA; Actar, 2000.

Dean, Tacita. In *Entrevistas v. 3.*, Hans Ulrich Obrist. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010).

Dean, Tacita. *The Green Ray and Other Suns*. S.l.: ed. autor, 2001.

Duarte, Adelaide. “Da colecção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporâ-

nea, em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia". Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2012.

Duarte, Armanda. "Selected Press", *Caroline Pagès Gallery*, acesso 5 jun. 2015, [http://www.carolinepages.com/index/117272,?show\\_p=1](http://www.carolinepages.com/index/117272,?show_p=1)

Fuenmayor, Jesús ed. *Arte da América do Sul: ponto de viragem 1989*. Porto: Público; Fundação de Serralves, 2006.

Fernandes, Francisco Vaz. "Armanda Duarte: Combinações e jogos". *Pure*, n.1 (2008).

Fernandes, João. "Uma Coleção em Construção". In Fundação de Serralves. *Serralves 2009: A Coleção*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

Fundação de Serralves. *Arte e Paisagem*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

Fundação de Serralves. "Algumas Obras Da Coleção De Serralves: Um Olhar Mais Atento". Acesso 14 mar. 2015, <http://www.serralves.com/pt/algumas-obras-da-colecao-de-serralves-um-olhar-mais-atento/pagina-1/#>

Fundação de Serralves. *12 Contemporâneos: Estados Presentes*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

Fundação de Serralves. *1999serralves2004*. Óscar Faria, org. Porto: Fundação de Serralves, Público, 2004.

Fundação de Serralves. *25 Obras da Coleção de Serralves*. Catarina Rosendo ed. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

Fundação de Serralves. *30 Obras de Arte da União de Bancos Portugueses*. Porto: Fundação de Serralves, 1987

Fundação de Serralves. *35 Obras de Arte do Banco Português do Atlântico*, Porto: Fundação de Serralves, 1988.

Fundação de Serralves. *Antena 1: Documento: Projeto: Ficção*. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Antena 2: só é possível se formos 2*. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Antena 3: desedificar o homem*. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Antena 4: Embankment #7*. Porto : Fundação de Serralves, 2010.

Fundação de Serralves. *Antena 5: Staging the archive*. Porto: Fundação de Serralves, 2011.

Fundação de Serralves. *Artur Barrio : regist(r)os*. Porto: Fundação de Serralves, 2000.

Fundação de Serralves. *Behind the facts: interfunktionen 1968-1975*. Gloria Moure ed. Barcelona: Fundació Joan Miró; Porto: Fundação de Serralves, 2004.

Fundação de Serralves. *Circa 1968*. Vicente Todoli, João Fernandes org. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

Fundação de Serralves. *Espaços para eventos num ambiente de arte, arquitetura e paisagem*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

Fundação de Serralves. *Estudo de Públicos da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações*, Carlos Melo Brito coord. Porto: Fundação de Serralves, 2013.

Fundação de Serralves. *Fernanda Gomes*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

Fundação de Serralves. *Guia de Percursos no Parque de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2003.

Fundação de Serralves. *Histórias: Obras da Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

Fundação de Serralves. *Imagens para os anos 90*. Porto: Fundação de Serralves, 1993.

Fundação de Serralves. *Impacto Económico da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações*. Porto: Fundação de Serralves, 2013.

Fundação de Serralves. *Improvisações colaborações*. Porto: Fundação de Serralves, 2011.

Fundação de Serralves. *Livre circulação: Serralves no Algarve*. coord. Filipa Loureiro. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Lúcia Nogueira*. Adrian Searle concepção. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Luísa Cunha*. Miguel Wandschneider concepção. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Fundação de Serralves. *Lygia Pape: Gávea de tocaia..* São Paulo: Cosac & Naify; Porto: Fundação de

Serralves, 2000.

Fundação de Serralves. *Música e Palavras: Obras da Coleção de Serralves*. Ricardo Nicolau ed. Porto: Fundação de Serralves, 2013.

Fundação de Serralves. *Na paisagem: colecção da Fundação de Serralves*. Marta Moreira de Almeida, Cláudia Gonçalves, Filipa Loureiro ed. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

Fundação de Serralves. *Obras doadas e cedidas para o futuro Museu de Arte Moderna*. Porto: Casa de Serralves; Secretaria de Estado da Cultura, [1987].

Fundação de Serralves. *Off the wall*. Porto: Fundação de Serralves, 2011.

Fundação de Serralves. *Perspectiva: alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.

Fundação de Serralves. *Pierre Huyghe: l'ellipse*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

Fundação de Serralves. *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*. Ana Anacleto, Ricardo Nicolau ed. Porto: Fundação de Serralves; Câmara Municipal, 2012.

Fundação de Serralves. *Primeira Avenida: Rua de Sentido Único*. Porto: Fundação de Serralves, 2013.

Fundação de Serralves. *Programa de Exposições Itinerantes da Fundação de Serralves Museu de Arte Contemporânea*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

Fundação de Serralves. *Sem limites : fotografia, vídeo e cinema na colecção da Fundação de Serralves*. Porto, Coimbra: Fundação de Serralves; Centro de Artes Visuais, 2003.

Fundação de Serralves. *Serralves 2009: A Coleção*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

Fundação de Serralves. *Serralves, muito mais do que um espaço para o seu evento*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

Fundação de Serralves. *Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002.

Fundação de Serralves. *Zoom: 1986-2002: colecção de Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento: uma seleção*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

Grande, Nuno. "Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa". Tese Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.

Greer, Germaine. "Boots". In *Tacita Dean*, Jean-Christophe Royoux, Marina Warner, Tacita Dean, Germaine Greer, 102-111. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

Guedes, André. *Os livros encontrados de Bas Jan Ader / Faraway Friend*. Lisboa: Guide, 2001.

Guedes, André. *Outras Árvores, Outro Interruptor, Outro Fumador e uma Peça Preparada*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.

Guedes, André. *The Airodiv Papers*. Porto: Braço de Ferro, 2009.

Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2010.

Hargreaves, Manuela. *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal, O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

Heiser, Jörg. "This is Jörg Heiser on Tino Sehgal". *Frieze*, 82 (abr. 2004).

Jürgens, Sandra Vieira. "A Colecção Ivo Martins na Culturgest". In *Proximidades e Acessos*. Porto: Culturgest, 2004.

Jürgens, Sandra Vieira. "Arquivo Contemporâneo". In *321 m2 – Trabalhos de uma colecção particular*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2001.

Krauss, Rosalind. "Frame by Frame: Rosalind E. Krauss on Tacita Dean's Film". *Artforum International*, v.51, n. 1 (set. 2012).

Laurenson, Pip. "Authenticity, Change And Loss In The Conservation Of Time-Based Media Installations". *Tate Papers* (2006).

Llano, Pedro de. "Tino Sehgal A arte enquanto acontece". *Fundação de Serralves*. Acesso 30 jan. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-sehgal-a-arte-enquanto-acontece/>.

Llano, Pedro de e Pablo Fanego cur. *El Medio es el Museo*. Vigo: MARCO, 2009.

Loock, Ulrich ed. *A obra de arte sob fogo: inovações artísticas 1965-1975*. Porto: Público; Fundação de Serralves, 2004.

- Loock, Ulrich. "Armazém de História". In *Serralves 2009: A Coleção*. Fundação de Serralves. Porto: Fundação de Serralves, 2009.
- Marchand, Bruno. *Três degraus, uma laje – Armanda Duarte*. Lisboa: Culturgest, 2010.
- Martins, Ivo. "Uma coleção é um ser vivo", entrevista a Óscar Faria. *Público*, abr. 2001.
- Melo, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 2007.
- Muntadas, Antoni. *Intervenções*. Porto: Fundação de Serralves, 1992.
- Museo de Arte Contemporânea de Vigo. *Outras alternativas: novas experiencias visuais en Portugal*. Vigo: Marco, 2003.
- Nascimento, Elisa de Noronha. "*Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*". Tese Doutorado, Universidade do Porto, 2013.
- Nicolau, Ricardo ed. *Luisa Cunha*. Lisboa: Culturgest, 2007.
- Nicolau, Ricardo. *André Guedes Informações*. Lisboa: Culturgest, 2007.
- Nicolau, Ricardo ed. *Fotografia na arte - de ferramenta a paradigma*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- Patrício, Odete. "A Gestão de Museus - Uma abordagem a partir da Fundação de Serralves". *Museologia.pt* 2 (2008): 213-227.
- Oliveira, Leonor de. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Instituto de História da Arte, 2013.
- Pedrosa, Mario e Lygia Pape, Luís Pimentel. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- Pérez, Miguel von Hafe ed. *Propostas da arte portuguesa: posição: 2007*. Porto: Público; Fundação de Serralves, 2007.
- Pérez, Miguel von Hafe. *Anamnese 1, O Livro*. Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006.
- Pernes, Fernando. "Serralves, e a Europa aqui tão perto", entrevista a José Sousa Machado. *Artes & leilões*, ano 4 n. 20 (1993): 17-22.
- Pernes, Fernando e Alexandre Melo. *Os Dez contemporâneos*. Porto: Fundação de Serralves, 1992.
- Pernes, Fernando. *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Afrontamento; Fundação de Serralves, 2002.
- Pica, Amalia. "Words Don't Come Easy", conversa com João Mourão e Luís Silva. Kunsthalle Lissabon, acesso 19 mar. 2015, <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?ongoing/amalia-pica/>
- Pinho, António Gomes de. Entrevista a Óscar Faria, *Público*, 6 dez. 2003.
- Royoux, Christophe "Cosmograms of the Presente Tense". In *Tacita Dean*, , Jean-Christophe Royoux, Marina Warner, Tacita Dean, Germaine Greer, 48-101. Nova Iorque: Phaidon, 2006.
- Saaze, Vivian van. "In the Absence of Documentation: Reflections on the Practice of Remembrance". Palestra no Seminário Internacional Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, NECCAR, Lisboa, 26 nov. 2013.
- Santos, David. "Coleção Desejante". In *Serralves*, Fundação de Serralves. Porto: Fundação de Serralves/Edições Asa, 2002.
- Scalan, Joe. "Fair Use: An Artist's Project". *ArtForum* (mai. 2010), também disponível em *Things that fall*, acesso 22 mai. 2015, <http://www.thingsthatfall.com/downloads/JoeScanlan-FairUse-2010.pdf>
- Schraenen, Guy e Bettina Brach. *From Page to Space : Published Paper Sculptures*. Bremen: Weserburg; Porto: Fundação de Serralves, 2011.
- Sehgal, Tino. "Tino Sehgal an interview", entrevista a Tim Griffin. *Artforum*, 43/9 (2005): 218-219.
- Sehgal, Tino. "The Next Documenta Should Be Curated By an Artist", acesso 13 mar. 2015, [http://www.eflux.com/projects/next\\_doc/tino\\_sehgal\\_printable.html](http://www.eflux.com/projects/next_doc/tino_sehgal_printable.html);
- Sehgal, Tino. em entrevista a Hans Ulrich Obrist, "Hans Ulrich Obrist interviews Tino Sehgal", Johnen Galerie, 2003, ac esso 15 mar. 2015, [http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal\\_Interview\\_mit\\_Obrist\\_2003.pdf](http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf).
- Sehgal, Tino. S.n. In *I promise it's political*. Cologne: Museum Ludwig, 2002.
- Sehgal, Tino. S.n. In *Now what? Artists write!*, Mark Kremer, Maria Hlavajova, Annie Fletcher ed., 166-72. Utrecht: Bak; Frankfurt am Maim: Revolver, 2004.



Sneed, Gillian. "Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas "Relacionais" Contemporâneas". *Poiésis* n.18 (dez. 2011): 169-187.

Solakov, Nedko. *All in order, with exceptions*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

Todolí, Vicente e João e Fernandes. "Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção". In *Circa 1968*, Fundação de Serralves, 15-21. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

Todolí, Vicente. "Um pé na terra e outro no universo", entrevista a Delfim Sardo. *Arte ibérica* ano 3, n. 24 (mai. 1999): 15.

Vischer, Theodora ed. *Tacita Dean: analogue : drawings 1991-2006*. Basel: Schaulager, Steidl, 2006.

Warner, Marina e Jean-Christophe Royoux, Tacita Dean, Germaine Greer. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

### **Entrevistas concedidas a autora (MAC Serralves)**

Ana Anacleto, curadora, através de email, 12 jan. 2014.

André Guedes, artista, Lisboa, nov., 2013.

António Olaio, artista, Coimbra, 2013.

Armanda Duarte, artista, Lisboa, 13 jun. 2014.

Bruno Marchand, curador, Lisboa, 17 abr. 2014.

Cildo Meireles, artista. Porto, 17 out. 2013.

Ivo Martins, colecionador, Porto, 27 mai. 2014.

Helena Abreu, Serviço Artes Plásticas, Porto, 8 ago, 2014.

Liliana Coutinho, Coordenadora Serviço Educativo, Porto,

Marta Almeida, Coordenadora Serviço Artes Plásticas, Porto, set. 2013; jun. 2014.

Miguel von Hafe Perez, curador Santiago de Compostela, mai. 2013.

Nairy Baghramian, artista Porto, jun 2014.

Sónia Oliveira, Coordenadora Serviço de Documentação / Biblioteca , Porto, 2013.

Suzanne Cotter, diretora do Museu, Porto, 6 jan. 2014.

### **Documentos (MAC Serralves)**

Dean, Tacita. "Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos". Arquivo da Fundação de Serralves.

Duarte, Armanda. "...Palmira, 66F"; "Calendário"; "Transportes"; "Transporte aos quadradinhos"; "Frasquinho de amor". Arquivo da artista.

Duarte, Armanda. s.t. Arquivo da Fundação de Serralves.

Duarte, Armanda. Mensagem de email a Helena Abreu. Arquivo da Fundação de Serralves.

Feliciano, João Paulo. "FS 1559 dados e instruções". Arquivo da Fundação de Serralves.

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2010* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.)

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2011* (Porto, Fundação de Serralves, s.d.)

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2012* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.)

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2013* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.)

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2014* (Porto: Fundação de Serralves, s.d.)

Fundação de Serralves, *Plano de Atividades 2015* (Porto: Fundação de Serralves, sd.)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1992* (Porto: Fundação de Serralves, 1993)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1993* (Porto: Fundação de Serralves, 1994)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1994* (Porto: Fundação de Serralves, 1995)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1995* (Porto, Fundação de Serralves, 1996)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1996* (Porto: Fundação de Serralves, 1997)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1997* (Porto: Fundação de Serralves, 1998)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1998* (Porto: Fundação de Serralves, 1999)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 1999* (Porto: Fundação de Serralves, 2000)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2000* (Porto: Fundação de Serralves, 2001)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2001* (Porto: Fundação de Serralves, 2002)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2002* (Porto: Fundação de Serralves, 2003)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2003* (Porto: Fundação de Serralves, 2004)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2004* (Porto: Fundação de Serralves, 2005)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2005* (Porto: Fundação de Serralves, 2006)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2006* (Porto: Fundação de Serralves, 2007)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2007* (Porto: Fundação de Serralves, 2008)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2008* (Porto: Fundação de Serralves, 2009)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2009* (Porto: Fundação de Serralves, 2010)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2010* (Porto: Fundação de Serralves, 2011)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2011* (Porto: Fundação de Serralves, 2012)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2012* (Porto: Fundação de Serralves, 2013)

Fundação de Serralves, *Relatório e Contas 2013* (Porto: Fundação de Serralves, 2014)

Guedes, André. "Certificado das obras Manhã e Tarde". Arquivo do artista.

Guedes, André. "Instruções para a Apresentação da Obra 'Outro Fumador' (2004) de André Guedes". Arquivo do artista.

Guedes, André. "Instruções para a Apresentação da Obra 'Outro Fumador' (2004) de André Guedes". Arquivo da Fundação de Serralves.

Martins, Ivo. "Lista de Obras", 21 nov. 2013. Arquivo do colecionador.

Onofre, João. "Plano de montagem". Arquivo da Fundação de Serralves.

Pica, Amália. "FS 1855\_AP Notes for Installation"; "FS 1855\_AP ABC Construction Guide". Arquivo da Fundação de Serralves.

Ramos, Maria e Claudia Gonçalves, "Tradução dos textos de "Boots"" a partir dos idiomas originais publicados no livro. Arquivo da Fundação de Serralves.

## Bibliografia das imagens

### Introdução

1. Aline Dias, sem título, 2015, fotografia. Arquivo da autora.

2-3. Aline Dias, “Pollyanna entrevista”, 2013-4, publicação de artista. Arquivo da autora.

### Capítulo I. Estado da arte

1-31. Aline Dias, “Lição de casa: museus”, 2012-5, série de fotografias, formatos variáveis. Arquivo da autora

32. Ilya Kabakov, “The man who never threw anything away”, 1995. Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001, 89.

33. Ilya Kabakov, “Incident at the Museum or water music”, 1992, instalação. Ibid., 77.

34. Tacita Dean, “Four, Five, Six and Seven Leaf Clover Collection”. Dean, Tacita. *Écrits choisis 1992-2011*. Strasbourg: Ecole supérieure des arts décoratifs, 2011.

35. Raquel Stolf, “Algo de áudio”, 2000-9, instalação (coleção de lacres e proposição sonora). Vista da exposição individual “Entre a palavra pênsl e a escuta porosa”, 2011, Memorial Meyer Filho, Florianópolis-SC. Site da artista, acesso 25 mai. 2015, <http://www.raquelstolf.com/?p=1418>

36. Arthur Bispo do Rosário, “Objetos de Limpeza”, s.d., madeira, tecido e alumínio. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Fotos Walter Firmo. “Arthur Bispo do Rosário”, *Enciclopédia Itaú Cultural*, acesso 1 jun. 2015, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/es/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>

37. Agnes Varda, “Les glaneurs et la glaneuse”, stills de filme. Varda, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 2000.

38. Tacita Dean, “Encontrando Gigi”, 2014, cartão postal. Carvajal, Rina e Tacita Dean. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, 82-5.

39. Rivane Neuenschwander, “Atos da fala”, detalhe. Rivane Neuenschwander et al., *Um dia como outro qualquer*. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, 141.

40. vista da instalação na exposição “mal entendidos”, MAM. Foto Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.

41. Vista da exposição “Livros e Materiais Efêmeros de Marcel Broodthaers + Museus e Arquitectura”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 7 mai. a 10 jul. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.

42. Marcel Broodthaers, Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section d’Art Moderne, 1972, Documenta V, Kassel. McShine, Kynaston. *The Museum As Muse: Artists Reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999, 69.

43. Vista de montagem (exposição individual Cildo Meireles), Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

44. Detalhe sinalização da exposição, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

45-46. Detalhe sinalização da exposição individual de Rivane Neuenschwander, 2014, MAM-SP. Foto Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.

47. Pedro Costa, vista da exposição “Fora! Rui Chafes, Pedro Costa”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 21 out 2005 a 15 jan 2006 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

48. Hélio Oiticica, “Parangolé”, 1967. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Tàpies; Paris: MAC, Galleries Contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998, 46.

49. Pedro Costa, “Juventude em Marcha”, still do filme. Costa, Pedro. *Juventude em marcha*, documentário/drama. Dirigido por Pedro Costa. Lisboa: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L’Etranger, Radiotelevisão Portuguesa, 2006.

50. Marepe, vista do processo de trabalho (retirada do muro para 25ª Bienal de São Paulo), 2002. Lolata, Priscila Valente. “Marepe: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2005, 124.

51. Marepe, “Comercial São Luis: Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”, 2002, vista da 25ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. *25ª Bienal de São Paulo. Iconografias metropolitanas. Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002, 90-93.

52. Jac Leirner, “Cem temas, uma variação”, 2001, offset (etiquetas adesivas) colado sobre vidro, polipropileno e vidro, 20 x 44 x 8,3 cm. Coleção MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2001-048-leirner-jac/>

53. Thomas Struth, “Musée du Louvre IV, Paris”, 1989, cibachrome print, 184 x 217 cm, Marieluise Hessel Collection em depósito permanente The Bard College. McShine, Kynaston. *The Museum As Muse: Artists*

*Reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999, 119.

54. Maurizio Cattelan, "Untitled (Picasso)" 1998, roupas, máscara de papel machê e ator. Vistas do projeto, MoMA. Cattelan, Maurizio e Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, Massimiliano Gioni. *Maurizio Cattelan*. London: Phaidon, 2010, 134-5.

55. Louise Lawler, "Big", 2002-3, fotografia. Kaiser, Philipp org. *Louise Lawler and Others*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, 2.

56. Hélio Oiticica, "A pureza é um mito". "Circuito. Hélio Oiticica. O Museu é o Mundo", *Canal Contemporâneo*. acesso 1 jun. 2015, <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=2847>

57. Agnès Varda, "Salut les Cubains", 1963, still de filme. Agnès Varda, *Salut les Cubains*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França, Cuba: s.n., 1963.

58-59. Jem Cohen, "Museum Hours", 2012, still de filme. Cohen, Jem. *Museum Hours*. Dirigido por Jem Cohen. Austria, EUA: Little Magnet Films, Gravity Hill Films, Kranzelbinder Gabriele Production 2012.

60. Vista da exposição "Livros e Materiais Efêmeros de Marcel Broodthaers + Museus e Arquitectura", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 7 mai. a 10 jul. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.

61. Agnès Varda, "Salut les Cubains", 1963, still de filme. Agnès Varda, "Salut les Cubains", 1963, still de filme. Agnès Varda, *Salut les Cubains*, documentário. Dirigido por Agnès Varda. França, Cuba: s.n., 1963.

62. Dan Perjovschi, sem título, desenho publicado em Bishop, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig, 2013, 8.

63. Hans Haacke, "Photo Notes, Documenta 2", 1959, fotografia. Grasskamp, Walter e Molly Nesbit, Jon Bird. *Hans Haacke*. London: Phaidon, 2004, 28.

64-5. Joris Ivens, "Une histoire de vent", 1988, still de filme. Ivens, Joris; Loridan, Marceline. *Une histoire de vent*, documentário. Dirigido por Joris Ivens. França, UK, Alemanha, Holanda: Capi Films, Channel Four Films, La Sept Cinéma, Nederlandse Omroepstichting, Norddeutscher Rundfunk, Stichting Nederlands, Studio Documentaire de Chine, TF1 Films Production, Westdeutscher Rundfunk, 1988.

66. Hans Haacke, "Condensation Cube", 1963-5, cubo de acrílico e água. Vista de exposição. Coleção Stedelijk Museum. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

67. Hans Haacke, "Condensation Cube". Coleção MACBA. Vista da exposição, "25%. Catalonia at Venice", 11 abr. a 28 set. 2014, La Virreina Image Centre, Barcelona. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

68. Daniel Buren, "Une enveloppe peut en cacher une autre", 1989, trabalho in situ, Musée Rath, Centre d'Art Contemporain, Genebra. Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001, 161.

69. Daniel Buren. "Photo souvenir: a partir de là", 1975, trabalho in situ, Städtisches Museum, Monchengladbach, Alemanha. McShine, Kynaston. *The Museum As Muse: Artists Reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999, 151.

70. Jiri Kovanka, "xxx", 2014, ação na abertura da exposição "Being the future", Palast der Republik, Berlim. Havránek, Vit org. *Jiří Kovanda – 2005-1976 actions and installations*. Zurich: Transit, jrp|ringer, 2006, 1-2.

71. Vitto Acconci, "Seedbed", 1972, performance realizada na Sonnabend Gallery, Nova Iorque. Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005, 85.

72-73. Roni Horn, "Kafka's Palindrome" 1991. Horn, Roni; Cook, Lynne; Neri, Louise; Duve, Thierry de. *Roni Horn*. London: Phaidon, 2000, 49.

74. John Baldessari, "I will never make any more boring art", montagem e vista da exposição "Off the wall", 2011. Montagem da Exposição "Off the wall", *Serralves*, acesso 1 mai. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/catalogo/multimedia-exposicoes/off-the-wall-montagem/>.

75. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section XVIIe Siècle", 1968-72. Antuérpia, 1969. Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005, 168;

76. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section XIXe Siècle", 1968-72. Bruxelas, 1969. Broodthaers, Marcel e Gloria Moure, ed. *Marcel Broodthaers Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2012, 199.

77. Francis Alys, "Walking a painting", 2002-4, MoMA. Medina, Cuauhtémoc e Russel Ferguson, Jean Fisher. *Francis Alys*. London: Phaidon, 2007, 33.

78. Francis Alys, "The Modern Procession", 2002. *Ibid.*, 44.

79. Daniel Buren, Souvenir photo: "Watch the doors, please!", 1980-2, trabalho in situ e in motion, exposição "Europe in the Seventies", out. 1908 a mar. 1982, Art Institute of Chicago. Vinil adesivo aplicado nos trens da Illinois Central Gulf Railroad of The South Suburban Mass Transit District, Chicago. © Daniel Buren / ADAGP, Paris. Acesso, 31 mai. 2015, <http://2012.monumenta.com/en/watch-the-doors-please-en>

80. Gabriel Orozco, "Home run", 1993, vista da instalação na frente do MoMA. Orozco, Gabriel org. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madri: Turner; México: Conaculta, 2005, fig.29.

81. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section des Figures", 1968-72. Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005, 168.
82. Ângelo Agostini, Ilustração para Salão caricatural, 1884. Publicada na *Revista Ilustrada* (1884), ano 9, n. 396. Arquivo Edgard Leuenroth – IFCH/ Unicamp. Squeff, Leticia. "As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro". *Arte & ensaios* (2011) n. 23: 128.
83. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 12 out. 1894. *Dezenovevinte*, acesssp 31 mai. 2015, [http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:Gazeta\\_de\\_Noticias\\_1894.10.12\\_p1.jpg](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:Gazeta_de_Noticias_1894.10.12_p1.jpg)
- 84-5. Ilya Kabakov, "Rendez(-)vous", 1993, vista instalação e do redor, adjacente a galeria, Museum van Hedendaagse kunst, trabalho comissionado pelo Contemporary Art Museum. Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001, 148.
86. Andrea Fraser, "Museum highlights: a gallery talk", 1989, performance, Philadelphia Museum of Art. Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001, 99.
87. Andrea Fraser, "Little Frank and his carp", 2001, still do vídeo de performance, Guggenheim Museum, Bilbao. Fraser, Andrea e Alexander Alberro, ed. *Museum Highlights: the writings of Andrea Fraser*. Cambridge MA: MIT, 2005, 232; 244.
88. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Section Documentaire, 1969, praia na Bélgica. Broodthaers, Marcel e Gloria Moure, ed. *Marcel Broodthaers Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2012, 349.
89. Felix Gonzales-Torres, sem título, 1991, out-door. Trabalho comissionado pelo MoMA. Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005, 185.
90. Pierre Huyge, "I do not own 4'33'", 2005. "Celebration Park", *Tate Modern*, acesso 31 mai. 2015, <http://www2.tate.org.uk/pierrehuughe/interactive.htm>
91. Robert Filliou, "The frozen exhibition", 1972. Putnam, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson, 2001, 9.

## Capítulo II. Museu de Arte Moderna de São Paulo

- 1 - 7. Aline Dias, "Lição de casa: museus", 2014, Museu de Arte Moderna de São Paulo, série de fotografias, formatos variáveis. Arquivo da autora.
8. Bubby Costa, "Sem título (da série: Dia-a-dia do mam)" 1994, fotografia. Col. MAM-SP. "Coleção", MAM-SP, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2000-315-costa-bubby/>
9. Reserva técnica do MAM-SP. d'Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 10.
10. Vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014. Fotos Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.
11. Vista do MAM-SP, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
12. Vista da exposição temporária do acervo do MAM-SP, sede rua Sete de Abril, c. dec.50. d'Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 25.
13. Vista da montagem da 1ª Bienal de São Paulo, 1951. Chegada da escultura "Figura", de Bruno Giorgi, prêmio de aquisição nacional na 1ª Bienal (1951). Foto: Peter Scheier; Fim da montagem: hora da enceradeira. 1ª Bienal (1951). Foto: Peter Scheier; Montagem da Sala Suíça. 1ª Bienal (1951). Foto: Peter Scheier. "Arquivo Montadores", 20 jun. 2012, *Fundação Bienal de São Paulo blog*. Acesso 31 mai. 2015, <http://www.bienal.org.br/post.php?i=534>
14. Vista do público na entrada da 2ª Bienal no Pavilhão das Nações, 1953. "Arquivo Público", 13 jun. 2012, *Fundação Bienal de São Paulo blog*. Acesso 31 mai. 2015, <http://www.bienal.org.br/post.php?i=548>
15. Vista da exposição "140 caracteres", 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
16. Vista do projeto "São Paulo: pode entrar que a casa é sua". *MAM (oficial)*, acesso 1 jun. 2015, <https://www.facebook.com/MAMoficial/photos/a.470125416351844.107359.131078246923231/470134676350918/?type=3&theater>
17. Vista sede 1ª Bienal de São Paulo, 1951. d'Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 26.
18. Vista do Pavilhão da 1ª Bienal, Esplanada do Trianon, Avenida Paulista. "Arquivo A Bienal e seus Pavilhões", 16 mai. 2012. *Fundação Bienal de São Paulo blog*. Acesso 31 mai. 2015, <http://bienal.org.br/post.php?i=404>
19. Vista sede MAM-SP sob a marquise, década de 70. d'Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 38.
20. Vista MAM-SP. Ibid., 4.



21. Vista da exposição “Bahia no Ibirapuera”, 1959. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, 16-7.
- 22-3. Maquete e detalhe do projeto de reforma do MAM-SP de Lina Bo Bardi. d’Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 39.
24. Parque Ibirapuera, Mapa geral, 1951. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, 38.
25. Vista MAM-SP. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Grupo de Estudos sobre Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, 3.
26. Vista loja. ClaraBuenosAires66, jan 2013, *Tripadvisor*, acesso 31 mai. 2015, [http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303631-d317812-i127658094-Modern\\_Art\\_Museum\\_of\\_Sao\\_Paulo-Sao\\_Paulo\\_State\\_of\\_Sao\\_Paulo.html#56785444](http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303631-d317812-i127658094-Modern_Art_Museum_of_Sao_Paulo-Sao_Paulo_State_of_Sao_Paulo.html#56785444)
27. Vivian Caccuri, “Abertura”, 2013, still de vídeo. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *P33: Forma únicas da continuidade no espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, 167.
28. y Arquitetura, “MAM enterrado, MAM portátil” projeto, 2013. Ibid. 123.
29. vista da exposição “P33: Forma únicas da continuidade no espaço”, 2013. Ibid.
30. Ferreira Gullar, “Poema enterrado”, 1960. Ibid. 123
31. Dominique Gonzalez-Foerster, “Double terrain de jeu”, 2006. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Mamôyguara opá mamô pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, capa.
32. Paulo Bruscky, “Vendedor de comida”. Vista da exposição “Paulo Bruscky”, 2014. Foto Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.
33. Vista da exposição, seção de esculturas do 1º Panorama, 1969. d’Horta, Vera. *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995, 38.
34. Claire Fontaine, “Estrangeiros em todo lugar”. “31º Panorama da Arte Brasileira”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/31o-panorama-da-arte-brasileira/>
- 35, 37-8. Campanha publicitária. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM - DPZ: 10 a nos de arte comunicação*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.
36. Jorge Menna Barreto, “Inserções Revista”, 2004. Intervenção a convite da Revista Número v.3. site do artista, acesso 31 mai. 2015, <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Insercoes-Revista>
39. Paulo Climachauska, “Faça você mesmo”, 2000, desenho a nanquim sobre papel, transferido por meio de grafite e papel-carbono para parede; pedra e prego de aço sobre parede. Col. MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2000-087-000-climachauska-paulo/>
40. Eliane Prolik, “No mundo não há mais lugar”, 2000, 2002, máquinas para cápsulas contendo balas (rebuçados) encapsuladas. Col. MAM-SP. Vista exposição “140 caracteres”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
41. Mabe Bethônico, “Paisagem”, 2002, carimbo em rolo de madeira, almofada de entintagem e papel, 8 x 42,5 x 8 cm. Col. MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2002-165-000-bethonico-mabe/>
42. Nelson Leirner, “Aprenda colorir gozando gozar colorindo”, 1968-2003, impressão com saída digital (plotter), 288 x 436 cm. Col. MAM-SP. Vista da montagem do trabalho na Exposição “140 Caracteres”, Foto Milton Mansilha, “Bastidores 140 caracteres”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/2014/01/24/bastidores-140-caracteres/>
43. Nelson Liner, “Armazém”, 1994-7, figuras de gesso, azulejos, gaiolas em madeira e metal, pinturas sobre tela e tecido, objetos de papel machê, borracha, vidro e madeira. Col. MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/1998-167-000-leirner-nelson/>
44. Regina Silveira, “Masterpieces (in Absentia: Calder)”, 1998, poliestireno e madeira. Col. MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 31 mai. 2015, <http://mam.org.br/acervo/1998-165-000-silveira-regina/>
45. Regina Silveira, “Masterpieces (in Absentia: Man Ray)”, 1998, vinil adesivo e pitão. Col. MAM-SP. Vista da exposição “MAM 60”, 2008. Acesso 31 mai. 2015, <https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3038176723/in/photostream/>
46. Marcelo Cidade, “Transestatal”, 2006, entulhos diversos, plástico, madeira, tijolos, cimento, bebida alcoólica, mangueira e bomba de água. Col. MAM-SP. Vista exposição “140 caracteres”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
47. Marepe, “O Telhado”, 1998, telhas de barro, estrutura de madeira e parafusos. Col. MAM-SP. Vista expo-

sição “140 caracteres”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

48. Marepe, “Telhado”, desenho do projeto. Col. MAM-SP. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *140 caracteres*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014, 94.

49. Rivane Neuenschwander, vista exposição “mal-entendidos”, 2014. Foto Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.

50. Jonathas de Andrade, “Problemas Nacionales”, 2012, impressão sobre placa de acrílico. Vista da exposição “140 caracteres”, 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

51. Fabiano Marques, “Obra em Rodízio. Programa de restrição alternada de exibição de obras”, 2004. Col. MAM-SP. Site do artista, *Fabiano Marques*, 31 mai. 2015, <http://fabianomarques.colofon.bsconsult.com.br/obras/ver/322>

52. Cildo Meireles, “Zero dollar”. Col. MAM-SP. Vista da exposição “140 caracteres”, 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

53. Fabiano Marques, “Obra em Rodízio. Programa de restrição alternada de exibição de obras”, 2004. Col. MAM-SP. “Obra em Rodízio”, *MAM (Oficial facebook)*, acesso 31 mai. 2015, <https://pt-br.facebook.com/media/set/?set=a.331143790250008.79958.131078246923231&type=1>

54. Vista da exposição “Paisagem sublime”, 1999. Em primeiro plano, obra de Eliane Prolik, “Campânulas”, 1995, cobre e grãos de arroz. Col. MAM-SP. Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, 76.

55. Vista da exposição “A arte de expor arte”, 1998. Ibid. 29,

56. Vista da reserva técnica. Ibid., 11.

57-8. vista do catálogo da exposição “MAM na Oca”. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM na Oca*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

59. vista da exposição “MAM 60”. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM 60*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

60. vista do catálogo da exposição “O Retorno da coleção Tamagni”. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

61. Rivane Neuenschwander, “O trabalho dos dias”, 1998-2000, plástico e poeira sobre placas de MDF. Martinez, Rosa. “O trabalho dos dias”. In *Rivane Neuenschwander*. S.l.: S.n.: 1998.

62. Rivane Neuenschwander, “O trabalho dos dias”, canto. Col. MAM-SP. “Coleção”, *MAM-SP*, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2000-415-000-neuenschwander-rivane/>

63. páginas do catálogo 24ª Bienal de São Paulo. Herkenhoff, Paulo e Adriano Pedrosa, org. *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*. XXIV Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1998.

64. páginas do catálogo “Um dia como outro qualquer”. Rivane et al.. *Um dia como outro qualquer*. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, 208-9.

65. Rivane Neuenschwander, “O trabalho dos dias”, detalhe. Rivane Neuenschwander. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça; London: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000.

66. Rivane Neuenschwander, “Andando em círculos”, aplicação de círculos adesivos no chão. Rivane Neuenschwander. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça; London: Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000; Rivane et al.. *Um dia como outro qualquer*. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, 104-5.

67. Rivane Neuenschwander, “O trabalho dos dias”, vista de exposição “Ordem e progresso: : Vontade Construtiva na Arte Brasileira”, 2011. “Exposições 2011”, *MAM-SP*, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/ordem-e-progresso-vontade-construtiva-na-arte-brasileira/>

68. Rivane Neuenschwander, “Lugar comum”, talco varrido. Rivane et al.. *Um dia como outro qualquer*. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, 224.

69. Rivane Neuenschwander, “Firmamento”, pratos de porcelana, sementes de tomate. “Rivane Neuenschwander. Fora de alcance”, *Galeria Fortes Vilaça*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/356-fora-de-alcance>

70-1. Rivane Neuenschwander, “O trabalho dos dias”, instrução de montagem (captura da poeira e aplicação do adesivo). Rivane Neuenschwander, “*O Trabalho dos Dias* (The Museum of Modern Art)”; “Rivane Neuenschwander *Work of Days* Installation Instructions”; “*Work of Days* room options”. Arquivos da artista, enviado por seu assistente Marco Antonio Mota, email, 11 fev. 2015.

72. Laura Lima, “Bala” da série homem=carne/mulher=carne, 1997, bala (rebuçado), aparato de metal, cadeira, um homem (pessoa = carne). Col. MAM-SP. Laura Lima *Selected works*, Portfolio da artista, Arquivo da

galeria A Gentil Carioca, enviado por email por Tatiana Bührnheim, 11 nov 2014.

73. Laura Lima, "Quadris", da série homem=carne/mulher=carne, 1995, aparato de tecido e dois homens (pessoas = carne). Col. MAM-SP. Vista da exposição "Circuitos cruzados", 2013. "Exposições 2013", MAM-SP, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/circuitos-cruzados-o-centre-pompidou-encontra-o-mam/#PhotoSwipe1433190692032>

74. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição, 24a Bienal de São Paulo, 1998. Laura Lima, *Laura Lima Selected Works and Bibliography*. Portfolio da artista. Arquivo da Galeria Luisa Strina enviado por email por Patrícia Dominguez, 18 set. 2014. Herkenhoff, Paulo e Adriano Pedrosa, org. *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

75. Laura Lima, "homem=carne", desenho. Lagnado Lisette e Daniela Castro org. *Laura Lima, on, off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

76, 80. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição "Dez anos do Núcleo Contemporâneo", MAM-SP. "Exposições 2010", MAM-SP, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/dez-anos-do-nucleo-contemporaneo/>

77. Laura Lima, "Quadris", vista da exposição "Circuitos Cruzados", MAM-SP. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Circuitos cruzados: o Centro Pompidou encontra o Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

78. Laura Lima, "Marra", páginas do catálogo Panorama 2001. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Panorama da Arte Brasileira 2001. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

79. Laura Lima, "Bala", 2012. "Performance com bala derretendo na língua abre "Olimpíada Cultural", *Portal notícias Terra*, 8 jul. 2012, acesso 1 mai. 2015, <http://esportes.terra.com.br/jogos-olimpicos/2012/performance-com-bala-derretendo-na-lingua-abre-olimpiada-cultural,cc48181adb5ba310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>

81-2. Laura Lima, "Bala", detalhe. Laura Lima *Selected works*, Portfolio da artista, Arquivo da galeria A Gentil Carioca, enviado por email por Tatiana Bührnheim, 11 nov 2014.

83. Laura Lima, "homem=carne", desenho. Laura Lima, homem=carne / mulher=carne (Rio de Janeiro, edição do autor, s.d.).

84-6. Laura Lima, "Palhaço com buzina reta - monte de irônicos", 2007, máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de pvc. Col. MAM-SP. Vista da exposição "140 caracteres", 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

87. páginas do catálogo "Contraditório", Panorama 2007. Museu de Arte de São Paulo. *Contraditório*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2007.

88. Laura Lima, "Cut piece". Jens Hoffmann, "A exposição como trabalho de arte" *Concinnitas* ano 5 n.6 (jul 2004).

89. Laura Lima, "Dopada", Laura Lima *Selected works*, Portfolio da artista, Arquivo da galeria A Gentil Carioca, enviado por email por Tatiana Bührnheim, 11 nov 2014.

90. Laura Lima, "To age", *ibid*.

91. páginas do catálogo "O Retorno da coleção Tamagni". Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

92. Laura Lima, "Palhaço simples". Laura Lima *Selected works*, Portfolio da artista, Arquivo da galeria A Gentil Carioca, enviado por email por Tatiana Bührnheim, 11 nov 2014.

93. Laura Lima, "Palhaço, monte de irônicos - quadris". Lagnado Lisette e Daniela Castro org. *Laura Lima, on, off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

94. Vista da exposição "Museu dançante", 2015. "Contatos com a arte", MAM-SP, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/2015/03/04/fotos-contatos-com-a-arte-3/>

95. Vista da exposição "140 caracteres", 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

96. vista da exposição "MAM 60", 2008. Acesso 31 mai. 2015, <https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3038176723/in/photostream/>

97, 99. vista da exposição "Paulo Bruscky", 2014. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Paulo Bruscky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014, 61.

98. Paulo Bruscky, "Expediente: Primeira Proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco (Projeto)", 1978/2005, folha de ponto e escritório com funcionário do museu na sala de exposição. *Ibid*. 60.

100-1. Paulo Bruscky, "Expediente", detalhe. Foto Bil e Daniel Lühmann. Arquivo da autora.

102. vista da exposição "MAM 60", 2008. Acesso 31 mai. 2015, <https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3038176723/in/photostream/>

- 103.vista da exposição. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.
- 104-5.detalha e vista da exposição Panorama 2005. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama da Arte Brasileira 2005*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- 106-7.vistas da exposição “Paulo Bruscky”, 2014. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Paulo Bruscky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014, 23, 25, 66-8.
- 108.Paulo Bruscky, “Limpos e desinfetados”, cartão-postal. Ibid. 82-3.
- 109.Nicolas Guagnini, “Máquina curatorial”, 2009, painéis de madeira.Vista da exposição “140 caracteres”, 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.
- 110.Nicolas Guagnini, “Máquina curatorial”, 2009. Col. MAM-SP. “Coleção”, MAM-SP, acesso 5 mar. 2015, <http://mam.org.br/acervo/2009-092-000-guagnini-nicolas/>
- 111.vista da exposição “Mitologias por procuração”, 2013. Foto Bil Lühmann. Arquivo da autora.
- 112.vista da exposição. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.
- 113.páginas do catálogo da exposição Panorama 2009. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Mamõyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
114. Vista da exposição “140 caracteres”, 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.
- 115.vista da exposição “Ordem e progresso: Vontade Construtiva na Arte Brasileira”, 2011. “Exposições 2011”, MAM-SP, acesso 1 jun. 2015, <http://mam.org.br/exposicao/ordem-e-progresso-vontade-construtiva-na-arte-brasileira/>
- 116.Jorge Menna Barreto, “Café Educativo”. Col. MAM-SP. Vista do encontro com merendeiras, Arquivo Educativo MAM-SP, enviado por email por Daina Leyton, 10 fev. 2015.
- 117.Jorge Menna Barreto, “Café Educativo”, vista da exposição Panorama 2011. Sanches, Gregório F. C. “Relatório da exposição “32º Panorama da Arte Brasileira – Itinerários/ Itinerâncias””. Arquivo do artista Jorge Menna Barreto, enviado por email a autora, 25 abr. 2014.
- 118.vista da exposição “Arte e esfera pública”. Site do artista Vitor Cesar, acesso 5 abr. 2015, <http://www.vitorcesar.org/arquivo/aep/>
- 119.páginas do catálogo Panorama 2011. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Itinerários, Itinerâncias: 32º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.
- 120.vista da exposição “Campo Neutral”. Arquivo do artista Jorge Menna Barreto, enviado por email a autora, 25 abr. 2014.
- 121.Jorge Menna Barreto, “Café educativo”, Festival de sucos verdes. “Quer um suco verde?”, MAM-SP, Quer um suco verde? Acesso 15 mai. 2015, <http://mam.org.br/2014/03/11/quer-um-suco-verde/>
- 122-3.Jorge Menna Barreto, “Café educativo”, Vista da exposição “140 caracteres”, 2014, MAM-SP. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.
- 124.Jorge Menna Barreto, “Café educativo - Paladar cego”, 2014, vistas dos sucos específicos no bar, Bienal de São Paulo. Site do artista, acesso 1 mai. 2015, <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Cafe-Educativo-Paladar-Cego-1>
- 125.Jorge Menna Barreto, “Café educativo”, desenho. Jorge Menna Barreto, “Café Educativo - Proposal for The School of Missing Studies / Bienal de SP 2014”, Arquivo do artista enviado por email a autora, 16 jul. 2014
126. Jorge Menna Barreto, “Sucos específicos”, 2014. Site do artista, acesso 1 mai. 2015, <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Sucos-Especificos>

### Capítulo III. Museu de Arte Contemporânea de Serralves

- 1 a 9. Aline Dias, “Lição de casa: museus. Museu de Serralves, Porto”, 2012-5, série de fotografias, dimensões variáveis. Arquivo da autora.
- 10.Vista da exposição “Pierre Huyghe”, 1999-2000, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 20 nov. 1999 a 23 jan. 2000 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
- 11.Carla Filipe, vista do trabalho na exposição “Apesar de tudo, ainda se fodia”, 2014, Maus Hábitos, Porto. Arquivo da autora.
- 12.Hans-Peter Feldmann, “Die Fensterputzerin”, 1972, conjunto de 32 fotografias de uma mulher limpando vidro. Vista da exposição “Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção”, 2007-8, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 13 set. 2007 a 01 jan. 2008 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
- 13-14.páginas da publicação “Serralves 20 anos e outras histórias”. Andrade, Sérgio ed., *Serralves 20 anos e*

*outras histórias*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

15. página da publicação “Estudo de Públicos”. Fundação de Serralves. *Estudo de Públicos da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações*, Carlos Melo Brito coord. Porto: Fundação de Serralves, 2013.

16 Sancho Silva, “Periscope: Museum”, 2001, intervenção no Museu de Serralves. Site do artista, acesso 29 mai 2015, <http://sancho-silva.blogspot.pt/2007/04/overviewer-2001.html>

17. Richard Serra, “Walking is measuring”, 2000, duas placas de aço corten, 532 x 244 x 15 cm; 386 x 244 x 15 cm, posicionadas junto ao muro do museu. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

18. Claes Oldenburg, “Plantoir”, 2001, aço inoxidável, alumínio, fibra de vidro, esmalte acrílico de poliuretano, Ed. 2/3, 729 x 135 x 145 cm. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

19. Fernanda Gomes, sem título, 2008-09, fio de nylon c. 437 m2. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

20. Luisa Cunha, “Words for Gardens”, 2006-2007, banco de jardim, auscultadores, leitor de CD, voz gravada (5’42”, loop).

Vista da exposição “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 29 mai. a 21 set. 2014 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

21. Vistas da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

22. Nairy Baghramian, vista da exposição “Cold Shoulder”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

23. Dan Vo, vista da exposição “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

24. Antoni Muntadas, “Intervenções a propósito do público e do privado”, 1992, Vista da exposição “Coleção de Serralves na Casa”, 2013. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

25-26. Vistas da exposição “Pipilotti Rist”, Casa de Serralves, Porto, 06 fev. a 29 mar. 1999 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

27. Vistas da exposição “Muntadas: intervenções a propósito do público e do privado”, Casa de Serralves, Porto, 30 abr. a 10 mai., 21 mai a 19 jun. 1992 Fotos Foto Alvão, © Fundação de Serralves, Porto

28. Vistas da exposição “Lothar Baumgarten: Pela água trazido, recolhido, partido, enterrado”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 8 abr. a 1 de jul. 2001 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

31. Vistas da exposição “Anschool II - Thomas Hirschhorn”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 5 nov. 2005 a 29 jan. 2006 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

29. Vistas da exposição “Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções”, (espaço obscurecido), Museu de Arte Contemporânea, Porto, 28 jul. a 28 out. 2012 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

30. Vistas da exposição “Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções”, 2012 (hall). Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

32. Vista ocupação hall, 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

33. Vista da exposição “Mira Schendel”, 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

34. Vista da exposição “Andy Warhol: A Factory”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 16 fev a 30 abr. 2000 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

36. Vista da exposição “Mira Schendel”, 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

35. Lygia Pape, “Divisor”, Vistas da exposição “Três Histórias do Brasil: Artur Barrio, António Manuel, Lygia Pape”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 14 out. a 24 dez. 2000 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

37. Vista da exposição “Cildo Meireles”, 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

38. Vistas da exposição “Andy Warhol: A Factory”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 16 fev a 30 abr. 2000 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

39. Vistas da exposição “Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 28 jul. a 28 out. 2012 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

40. páginas da publicação “Serralves 2009: A Coleção”. Fundação de Serralves. *Serralves 2009: A Coleção*. Porto: Fundação de Serralves, 2009, 228, 266.

41-42. Vistas da exposição “Circa 1968”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 06 jun. a 29 ago. 1999 Fotos



Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

43. Artur Barrio, "Metal/Sebo Frio/Calor", 1974, Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 29 mai. a 21 set. 2014 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

44. Lygia Pape, "Caixa das Baratas", 1967, acrílico, baratas, espelho, c. 35cm x 25cm x 10cm. Site da artista, acesso 31 mai. 2015, <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=8>

45. Lothar Baumgarten, "Moskitos in Kopula", de 1969, instalação composta por pão, penas de pássaro (27 elementos), sendo 4 x 9 x 23 cm (cada). Vista da exposição "Behind the facts: Interfunktionen 1968-1975", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 24 jul. a 3 out. 2004 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

46. Dieter Roth, "Überm Meer", 1969, metal, gesso, queijo mole. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

47. Dieter Roth, "P.O.T.A.A. VFB", 1969, chocolate, madeira. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013. Foto Aline Dias. Arquivo da autora

48. Dieter Roth, "vista exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013. Foto Aline Dias. Arquivo da autora

49. Thomas Hirschhorn, "Blaue Tombola", 1994, instalação. Vista da exposição "Anschool II - Thomas Hirschhorn", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 5 nov. 2005 a 29 jan. 2006 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

50-52. Lygia Pape, "Ttéia 1B (redonda)", 1976/2000. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013 e detalhes. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora

53. desenho de Lygia Pape, "Ttéia 1B (redonda)", 1976/2000. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto Foto Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

54-55. Lucia Nogueira, "Black and white", 1993. Vista da exposição e detalhe "Coleção de Serralves – Forma Conceptual e Ações Materiais", 2013. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora

56. João Onofre, Box sized DIE featuring (...), 2007-, ferro, material de isolamento acústico, performance de banda Death Metal. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Site do artista, acesso 31 mai. 2015,

<http://www.joaonofre.com/Work.aspx?WRK=23>

57-59. João Onofre, Box sized DIE featuring (...), 2007-. Vista da abertura e fechamento da caixa, performance. "Collab Cubed", acesso 31 mai. 2015, <http://collabcubed.com/2014/07/10/joao-onofre-box-sized-die/>

60. Amalia Pica, "A ∩ B ∩ C (line)", 2013. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.

61. Tacita Dean, "Bubble House", 1999. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "Histórias: Obras da Coleção de Serralves", 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

62. Tacita Dean, "The Green Ray", vista da publicação. Col. Fundação de Serralves — Biblioteca. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

63. Lothar Baumgarten, "Da Gefällt's mir besser als in Westfalen, Eldorado". Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da exposição "On the road", 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

64. Mel Bochner, "Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art", 1966. Vista da exposição "Mel Bochner. Se a cor muda", 2013. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

65. página da publicação "Serralves: A Coleção". Fundação de Serralves. *Serralves 2009: A Coleção*. Porto: Fundação de Serralves, 2009, 156.

66. página da publicação "Circa 1968". Fundação de Serralves. *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999, 256.

67. Vistas da exposição "Livros e Materiais Efêmeros de Marcel Broodthaers + Museus e Arquitectura, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 7 mai. a 10 jul. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.

68. Vistas da exposição "Cópias=Originais", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 24 jul. e 3 out. 2004 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

69. Vistas da exposição "Aquisições Recentes: 1986", Casa de Serralves, Porto, jun. 1987 Fotos © Fundação de Serralves, Porto

70. Vistas da exposição “Paula Rego”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 15 out. 2004 a 23 jan. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
- 71-75. Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 06 jun. a 29 ago. 1999 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
76. Vista da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
77. Vista da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Teresa Santos & Pedro Tropa, © Fundação de Serralves, Porto
78. Vistas da exposição “Roni Horn: Some Thames”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 14 jul. a 14 out. 2001 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
79. Vistas da exposição “Circa 1968”, 1999, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 06 jun. a 29 ago. 1999 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
80. Vista da exposição “Off the Wall / Fora da Parede”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 21 mai. a 02 out. 2011 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
- 81-82. Vistas da exposição “Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 28 jul. a 28 out. 2012 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
- 83-4. Vistas da exposição “Antena 1 - Documento: Projecto: Ficção”, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 13 set. 2007 a 01 jan. 2008 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
85. Vista da exposição “Imagem e escrita em obras da colecção da Fundação de Serralves”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 10 mai. a 29 jun. 2003 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
86. Vista da exposição “Na Paisagem: Obras da Colecção da Fundação de Serralves”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 13 mar. a 7 abr. 2002 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
87. Vista da exposição “Antena 5 – Staging the Archive”, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Elvas, de 17 jul. a 31 dez. 2011 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
88. Vista da exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, Antiga dependência do Banco Montepio na Avenida dos Aliados, Porto, 01 de Novembro de 2012 a 28 de Fevereiro de 2013 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
89. Vista da exposição “Habitar(s)”, Galeria da Biblioteca Almeida Garrett, Porto, 01 de Dezembro de 2013 a 23 de Fevereiro de 2014 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
- 90-92. André Guedes, “Outro fumador”. Vista da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Teresa Santos & Pedro Tropa, © Fundação de Serralves, Porto
- 91-93. Vista da exposição “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”, Museu de Arte Contemporânea, Porto, 30 out. 2004 a 29 jan. 2005 Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto
94. páginas da publicação “André Guedes: outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma sala preparada”. Guedes, André. *Outras Árvores, Outro Interruptor, Outro Fumador e uma Peça Preparada*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
- 95-97, 101. Tacita Dean, “Boots”, Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea. Vista da instalação na exposição “Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Colecção da Fundação de Serralves”, 2004-5
98. Tacita Dean “The Green Ray and Other Suns”, publicação de artista. Col. Fundação de Serralves — Biblioteca. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
98. Tacita Dean, *Oedipus, Byron, Boots*, 1991, desenho. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto Foto Rita Burmester, © Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
100. Tacita Dean “Boots”, publicação de artista. Col. Fundação de Serralves — Biblioteca. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.
- 102-4. Armada Duarte, “Transporte aos quadradinhos”. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. Vistas e detalhes da exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-13. Fotos Aline Dias. Arquivo da autora.
105. Vista da exposição “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, Antiga dependência do Banco Montepio na Avenida dos Aliados, Porto, 01 nov. 2012 a 28 fev. 2013 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto
106. Armada Duarte, “Transporte aos quadradinhos”, 2001-05. Fernandes, Francisco Vaz. “Armada Duarte: Combinações e jogos”. *Pure*, n.1 (2008).
- 107-8. Armada Duarte, “Grande Coração de Canela”, 1997. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de

Serralves. "Armanda Duarte", *Caroline Pagès Gallery*, acesso 31 mai. 2015, [http://www.carolinepages.com/index/118316,?show\\_sw=1](http://www.carolinepages.com/index/118316,?show_sw=1)

109-11.Armanda Duarte, "Calendário", 2004-7. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. "Armanda Duarte", *Caroline Pagès Gallery*, acesso 31 mai. 2015, <http://www.carolinepages.com/index/118285>,

112-4.Armanda Duarte, "Palmira , 66F", 2001. Col. Ivo Martins em depósito na Fundação de Serralves. "Armanda Duarte", *Caroline Pagès Gallery*, acesso 31 mai. 2015, <http://www.carolinepages.com/index/118337>

#### Capítulo IV. Inserções em circuitos museológicos

1, 6.Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto coca-cola", detalhe. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

2-4. Cildo Meireles, "Estudo para - é - [menos é menos]", 2013, detalhe e vistas da exposição "Cildo Meireles", 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

5.Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos, Projeto coca-cola", instruções. Herkenhoff, Paulo, Gerardo Mosquera e Dan Cameron. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

7.Stills do filme "Cildo Meireles". Coutinho, Wilson. *Cildo Meireles*, documentário. Dirigido por Wilson Coutinho. Rio de Janeiro, s.n., 1979.

8.vista da exposição "Cildo Meireles", 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

9.vista da exposição "Circa 1968", 1999, Museu de Arte Contemporânea, Porto, Fotos Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto

10.vista da exposição "Serralves 2009: A Colecção - Passagem pela primeira parte da exposição", Museu de Arte Contemporânea, Porto, 29 mai. a 27 set. 2009 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

11.vista da exposição "Cildo Meireles", 1995-6, Casa de Serralves. *Anamnese*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.anamnese.pt/?projecto=proj>

12. Vistas da exposição "Cildo Meireles", Casa de Serralves, Porto, 09 mai. 1995 a 30 jun. 1996 Fotos Foto Alvão, © Fundação de Serralves, Porto

13.vistas da exposição "Nedko Solakov: Tudo por Ordem, com Excepções", Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 28 jul a 28 out. 2012 Fotos Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto

14.vistas da exposição "Cambio de paradigma. Colección Serralves años 60-70", 2011-12, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, em 2011-12. "Exposiciones", *Musac*, acesso 1 jun. 2015, [http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=356&from=buscador\\*Cambio\\_.de\\_.paradigma](http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=356&from=buscador*Cambio_.de_.paradigma)

15.vista da exposição "Collecting Collections and Concepts", 2012, Fabrica Asa, Guimarães

16.vistas da exposição "Brossa i su tiempo", 2002, Fundação Vila Casas. Still do video "Joan Brossa 2002 Espai Volart", *Fundacio Vila Casas*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.fundaciovilacasas.com/ca/la-colleccio/?q=brossa>

18-18, 22-23. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos" Projeto coca-cola e Projeto Cédula, 1970, detalhes e vistas da exposição "Cildo Meireles", 2014, Museu de Serralves. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

19.Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos Projeto coca-cola", vista em exposição no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Still do vídeo "Conversation with the curator João Fernandes and the artist Cildo Meireles about his exhibition", *Museo Reina Sofia*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/conversation-between-curator-joao-fernandes-artist-cildo-meireles-about-his-exhibition>

20. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos Projeto coca-cola", vista em exposição na Tate Modern. "Explore the exhibition, room 1", *Tate*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles-explore-exhibition/cildo-meireles>

21."Exhibitions Cildo Meireles Photogallery", *MACBA*, acesso 1 jun. 2015, <http://www.macba.cat/en/exhibition-cildo-meireles>

24."Inserções" nas páginas de livros sobre arte conceitual. Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1998; Osborne, Peter ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2005.

#### Anexo. Produção artística da autora

1,2,3,5.Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, instalação. Vistas da instalação na exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina Col. MASC. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

4.vista da exposição "Ficar de pé n.2", 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto Helder Martinovsky. Arquivo da autora.

6, 8, 9.Aline Dias, "Coluna de papel", 2009-11, vista processo de montagem e desmontagem. Foto Aline Dias.

Arquivo da autora.

7.Vista distribuidora de papel. Foto Julia Amaral. Arquivo da autora.

10. página do projeto. Arquivo da autora.

11-2.Aline Dias, “Coluna de papel”, 2009-11, vista do trabalho em reserva técnica, MASC. Fotos Julia Amaral. Arquivo da autora.

13.Aline Dias, “Estudo para Coluna de papel”, 2009, vistas da exposição “Ficar de pé n.1”, Fundação Cultural, Criciúma. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

14.Aline Dias, “Coluna de papel”, 2009-11, vista processo de montagem. Arquivo da autora.

15.Aline Dias, “Cubo de poeira”, vistas da exposição Projéteis, Funarte, Rio de Janeiro, 2008. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

16.vista da exposição “Marcas e restos”, 2009, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Porto Alegre. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

17.Aline Dias, “Carpet”, detalhe. Foto Jonathas de Andrade. Arquivo da autora.

18-9. Aline Dias, “Carpet”, processo de montagem e vistas da exposição Trajetórias, 2006 Galeria Baobá, Fundaj, Recife. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

20, 22. Aline Dias, “Traças”, detalhe. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

21.Aline Dias, “Traças”, vista da exposição “Ficar de pé n.2”, 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto Helder Martinovsky. Arquivo da autora.

23.Aline Dias, “Traças”, processo de montagem. Foto Julia Amaral. Arquivo da autora.

24.Aline Dias, “Traças”, vistas da exposição Projéteis, 2008, Funarte, Rio de Janeiro. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

25.Aline Dias, “Traças”, vistas da exposição “Marcas e restos”, 2009, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Porto Alegre

26.Aline Dias, “Traças”, detalhes do projeto. Arquivo da autora.

27. uma traça junto as marcas dos casulos removidos, vista da desmontagem da exposição “Ficar de pé n.2”, 2011-12, MASC. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

28.Aline Dias, “Desenho do sol”, 2006. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

29.Aline Dias, “Durex”, intervenção na revista “Bolor” n.1. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

30.Aline Dias, “Lição de casa: museus”, 2014, cartão postal. Arquivo da autora.

31-2.Aline Dias, “Lição de casa: museus”, vista da exposição “Motel Coimbra”, 2014. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.

33.Aline Dias, “Lição de casa: museus”, 2013-4, intervenção na revista Bólido. Foto Bil Lühmann. Arquivo da autora.

34.Aline Dias, “Lição de casa: museus”, 2014, intervenção nas publicações da conferência Mapping Culture: Communities, Sites and Stories, Universidade de Coimbra. Foto Aline Dias. Arquivo da autora.





